

# Limba și literatura română

clasa a IX-a

Hadrian SOARE  
Gheorghe SOARE

Analize literare  
Secvențe analitice  
Informații biobibliografice  
Situații de comunicare  
Răspunsuri la exerciții  
Sugestii pentru examenul  
de bacalaureat  
Concepte operaționale



Îndrumător pentru noile manuale alternative



Editura CARMINIS



Hadrian SOARE

SANIN BEATRICE


Gheorghe SOARE

# LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Clasa a IX-a

Îndrumător pentru noile manuale  
alternative

- Analize literare
- Secvențe analitice
- Informații biobibliografice
- Situații de comunicare
- Răspunsuri la exerciții
- Sugestii pentru examenul de bacalaureat
- Concepte operaționale

EDITURA  CARMINIS  
PITEȘTI



Copertă: Giorgian Gînguț

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

**SOARE, HADRIAN**

Limba și literatura română: clasa a IX-a – Îndrumător  
pentru noile manuale alternative/ Hadrian Soare, Gheorghe Soare.-

Ed. a 2-a, rev. - Pitești: Carminis Educational, 2005.

560 p.; bibliogr. 24 cm

ISBN 973-7826-47-7

I. Soare, Gheorghe

811.135.1(075.35)

811.135.1.09(075.35)

© Toate drepturile aparțin Editurii **CARMINIS**

Redactor: **Cristina-Diana Neculai**

Tehnoredactori: **Alina Pieptea, Anamaria Vasiliu**

Corectură: **Gheorghe Soare, Hadrian Soare**

Revizie: **Carmen Joldescu**

Tehnoredactare computerizată: **Editura CARMINIS**

Tiparul executat la **Europontic Serv S.R.L. Cluj-Napoca**

Comenzile se primesc la

tel./fax: **0248/253022, 252467**

sau pe adresa: **Editura CARMINIS**

str. Exercițiu, bl. D 22, sc. B, ap. 1

cod 110242, Pitești, jud. Argeș

[www.carminis.ro](http://www.carminis.ro)

e-mail: [editura\\_carminis@yahoo.com](mailto:editura_carminis@yahoo.com)

ISBN 973-7826-47-7



## Cuvânt înainte

Deși mult discutate și discutabile încă, mereu amendate și amendabile în practica didactică, manualele alternative de limba și literatura română pentru clasa a IX-a, seria veche sau cea nouă, reprezintă totuși, în mod cert, o amplă carte a universurilor deschise. Diversitatea tematică propusă de noua programă de învățământ, caracterul deschis al modalităților de învățare, orientarea mai hotărâtă către realitățile lumii în care trăim, cu tot ce înseamnă cuceriri științifice, mediu informațional, problematică umană, fenomene artistice, depășesc simpla receptare, în sens tradițional, a textului exclusiv literar, bazată numai pe identificarea figurilor de stil și pe reconstituirea imaginii artistice create de acestea. Textul, inclusiv textul literar, devine, în lumea modernă, conceptul acaparator, integrator, definitoriu pentru semnele prin care acesta se proiectează într-un nou spațiu referențial, puternic informatizat, aflat într-o surprinzătoare dinamică.

Trăim într-o lume în mișcare, în care teoria informației și mijloacele tehnice modifică substanțial sistemele de referință și de reprezentare a relațiilor umane, care își creează noi forme de exprimare, de comunicare. Textul, cunoscut la obiectul de studiu de care vorbim îndeosebi ca text literar, nu-și diminuează, cum s-ar părea, importanța, ca simbol desuet al unei lumi revoluate, ci își extinde sferele de reprezentare, împlinind, în mod neașteptat, căutări filozofice și literare mai vechi, dar de mare îndrăzneală vizionară. Lumea ca text, iată uluitoarea formulă asociativă pe care o propun noile modalități de reprezentare a teoriei informației, părând să acrediteze, într-o neașteptată reconsiderare, primordiala afirmație „La început a fost Cuvântul”. Textul ca lume și lumea ca text („Cartea Lumii și Lumea Cărții sunt totuna” spunea scriitorul argentinian Jorge Luis Borges) reprezintă noua formulă de existență umană în condițiile globalizării și ale comunicării generalizate prin Internet. Se împlinește astfel o meditație seculară asupra textului, asupra cărții, în fond milenară, dacă ne gândim la marile cărți ale omenirii, la vechile epopei și, bineînțeles, la Cartea Cărților, la Biblie. Aprecierile, reprezentările și definițiile Cărții, cu timpul din ce în ce mai rafinate și mai profunde, își desăvârșesc astăzi, prin noile mijloace de comunicare, funcția creatoare primordială. Este extrem de instructivă și foarte utilă aserțiunea celebră a lui Mallarmé, aceea că „lumea există pentru a ajunge la o carte”, traseu ascendent pe care omenirea a evoluat de la creația Lumii până la scrierea Cărții ce o cuprinde, mergând acum și în sens invers, de la text, textul din spațiul virtual al computerului, la crearea din nou a lumii informatizate.

Aceste mutații profunde din teoria cunoașterii și a informației nu diminuează, cum din păcate s-a crezut și se mai crede încă, rolul obiectului limba și literatura română în procesul de învățământ, ci, dimpotrivă, îl situează în centrul fenomenelor informaționale moderne, îi amplifică importanța, justificând cu atât mai mult necesitatea studierii cu o mai mare atenție a textelor prezentate în noile manuale. Marea diversitate de experiențe literare și de comunicare, interdisciplinaritatea accentuată a textelor pun elevii în fața unor noi orizonturi de cunoaștere, mai apropiate de propria experiență cognitivă și de realitățile lumii moderne. Textele ficționale și nonficționale se completează reciproc, ca unghiuri diferite de focalizare asupra aceleiași realități, deschise de astă dată mai mult, cum este și firesc, către lumea viitorului, în care multe dintre aspirațiile și utopiile actuale vor deveni realitate.

Experiența didactică de câțiva ani în folosirea noilor manuale demonstrează că nu este ușor să se asimileze, de către elevi și profesori, într-un timp atât de scurt, o nouă viziune de concepere a studierii limbii și literaturii române la clasa a IX-a. Există tendința de a se ține peste unele teme mai dificile, mai ales privitoare la jocurile pe calculator, la science-fiction, la experiențele literare postmoderniste, la interferența literaturii cu celelalte arte, la interdisciplinaritatea procesului de predare-învățare. Numărul mare de texte literare și nonliterare, varietatea lor



tematică accentuată, cerințele de comunicare orală și scrisă, de redactare continuă, solicită din partea participanților la procesul de predare-învățare, deopotrivă profesor și elev, informații din toate domeniile de cunoaștere, o deschidere mai mare către progresul științific actual, fără suspiciunea că acestea nu ar avea nici o tangență cu obiectul limba și literatura română.

Cartea de față, nu tocmai ușor de redactat, din varii motive, unele arătate și în rândurile de mai sus, își propune să faciliteze procesul de predare-învățare, să prezinte variante de tratare și de analiză literară la unele texte intrate pentru prima oară sub lupa abordării critice, să ofere sugestii, evident niciodată exhaustive, la numeroase exerciții și teme din manuale, să propună noi orizonturi de lectură și de interpretare a operelor literare, să ajute, în condițiile integrării clasei a IX-a în învățământul obligatoriu, la formarea competențelor de comunicare și la mai buna pregătire a viitoarelor examene de bacalaureat.

*Autorii*

+ *Beatra*

Manuale de limba și literatura română aprobate de M.Ed.C. prin  
Ordinul nr. 3886 din 25.05.2004

ART	<i>Costache, Adrian; Ioniță, Florin; Lascăr, M.N.; Săvoiu, Adrian</i>
CORINT 1	<i>Simion, Eugen (coordonator); Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel; Grigor, Andrei</i>
CORINT 2	<i>Iancu, Marin; Lăzărescu, Rodica</i>
EDP	<i>Dună, Ion; Dună, Raluca</i>
HUMANITAS	<i>Crișan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sâmișăian, Florentina; Zafiu, Rodica</i>
NICULESCU	<i>Ruști, Doina</i>
ROSETTI	<i>Martin, Mircea (coordonator); Rădulescu, Carmen Ligia; Roșca, Elisabeta; Zane, Rodica</i>



## Jocul și literatura

Jocul este o activitate umană complexă, greu de cuprins într-o definiție unitară și mulțumitoare, dată fiind marea diversitate a formelor sale de manifestare. S-au încercat abordări, definiri și clasificări din cele mai diverse unghiuri de vedere: ontologic, psihologic, fiziologic. De la **jocurile sacre și inițiatice** din preistoria omenirii până la **teoria jocurilor logice și matematice** din contemporaneitate, materialul informativ este atât de vast și de variat, încât dezarmează și cele mai luminate și metodice minți care s-au dedicat domeniului. O recunosc deschis exegeți de marcă, precum Johan Huizinga, în cunoscuta sa lucrare „**Homo ludens**” (1938), sau Roger Caillois, în „**Jocurile și oamenii**” („**Les Jeux et les hommes**”, 1958).

Jocul se poate clasifica în trei categorii subsecvente: **joc divin**, **joc al copiilor** și **joc al oamenilor maturi**, prima categorie fiind și cea mai importantă, pentru că următoarele derivă din aceasta. Potrivit lui Alain Gheerbrant și lui Jean Chevalier, autorii unui prestigios „**Dictionar de simboluri**”, „la origine jocul se leagă de sacru, ca orice altă activitate omenească, și din aceasta derivă jocurile cele mai profane, cele mai spontane”. Jocul divin este revelat de zei în fața umililor pământenii, pentru a observa reacții, sentimente, manifestări spirituale, modalități de evoluție a comunității primitive. **Războiul zeilor** este un joc primordial, fără victime, personajele angajate – protagoniștii teogoniilor – fiind nemuritori, în finalul luptelor retrăgându-se în spații oculte sau în palate îndepărtate, ca în poemul eminescian „**Memento mori**”, unde își continuă jocul sub altă formă, lăsând cale liberă **noii generații de zei**. În literatura științifico-fantastică actuală, același tip de joc se proiectează într-un viitor îndepărtat, ca în „**Ucigașii de timp**”, de Gérard Klein, în care **zeii timpului** prăbușesc nave galactice prin vastul caiet al unui timp de milioane de ani pentru a urmări destinul uman, pionii unei existențe efemere, și relațiile ce se stabilesc între oamenii unor epoci diferite.

Jocurile oamenilor reprezintă, în esența lor, conștient sau inconștient, imitarea unui act divin, un efort de recreare a lumii, proiectat în diverse sisteme de referință. Omul încearcă să stăpânească spațiul, să modeleze universul, acest demers nefiind, totuși, un act de creație, ci mai degrabă unul de imitație, pentru că, deocamdată, imensitatea cosmică nu poate fi învinsă de puterile omului. Șamanii triburilor primitive, dincolo de acuzația de șarlatanie, semnalată, printre alții, de Claude Lévi-Strauss în „**Antropologia structurală**”, imitau și ei, fără doar și poate, un act divin, cum se întâmpla prin trezirea la viață a cuiva, prin procedee ce scapă logicii, rațiunii comune, sau prin alungarea duhurilor rele dintr-un trup bolnav, vindecare ce poate fi asimilată unei metode actuale de revigorare energetică. Proiectele de colonizare cosmică, imaginate de Marshall T. Savage, în „**Proiectul Milenium**”, sunt tot un act de imitație divină, dar la o scară mai redusă, pentru că ele nu sunt capabile decât să schimbe ambientul unei planete, nicidecum să creeze lumea în integralitatea ei.

În cadrul **jocurilor de gândire**, șahul, de pildă, este tot un act de imitație divină, sugerând un efort de procesare infinită și transcendentă a informației, pătrunderea în orizontul probabilului și al calculului infinit al variantelor posibile.

Autenticitatea deplină a creației, de fapt a re-creării lumii, o are **jocul copiilor**. Aceștia nu sunt stăpâniți încă de convenții sociale și de șabloane cognitive, de programarea, indusă voit sau întâmplător, de care suferă oamenii maturi, care au parcurs experiența istorică, de obicei aspră, sau scolastica modernă a sistemului de învățare. Copiii dau frâu liber imaginației, repetând involuntar actele primordiale, în timp ce mintea umană matură suferă de



limitarea la un dat cognitiv, structurat după principiul rotirii în cerc. La scară cosmică nu a existat niciodată un fapt original produs de om, un moment astral prin care omul singur, spre exemplu, să-și modifice coordonatele existenței. De aceea, copiii recrează cu mai multă autenticitate jocul divin, fiind mai sinceri în manifestări, nerestricționați de convențiile sociale, care diminuează spiritul inefabil al jocului. Jocul copiilor ignoră barierele temporale, ei dorind ca lumea imaginată să se împlinească instantaneu, contrar acțiunii adulților, care tind să temporizeze acțiunile, printr-o raționalitate mai puțin creatoare. În acea clipă de grație în care copilul tinde să repete actul divin este concentrată însăși voința de putere transcendentă, cu șanse de reușită în cotidianul banal al existenței.

Pe scara aceasta ludică dintre divin și profan, **jocul oamenilor maturi** se situează, după jocul divin și cel al copiilor, în al treilea plan, fiind fie o încercare tardivă de retrăire a copilăriei, determinată de un sentiment tot mai acut de nostalgie, fie o imitație imperfectă a actelor primordiale. Este cunoscut faptul că jocurile copiilor, chiar războinice, sunt fără victime, ca și jocurile sportive sau cele imitative, scenice, pantomimice, în timp ce multe dintre „jocurile” adulților sfârșesc adesea catastrofal, de pildă armatele puse în mișcare la scară planetară care se nimicesc reciproc. Iluzia omului în eternul conflict în care se află este subliniată, de altfel, de generalul prusac Karl von Clausewitz: „Nu lipsește decât hazardul pentru a face din război un joc; iar de hazard războiul nu duce lipsă.” „Jucăriile” oamenilor maturi, avioane, tancuri, arme extrem de sofisticate, tehnici medicale inadecvate, provoacă mai mult rău decât bine. **Imitarea jocului divin** este lipsită de resursele necesare ca jocul să fie perfect: fără puterea zeilor, jocul uman, imperfect, neterminat, poate avea consecințe dramatice. Până și copiii urmăresc o finalitate benefică a jocului, încercând cu orice preț să-l desăvârșească, să găsească răspunsurile adecvate la problemele existențiale majore: de ce e soarele pe cer?, de ce mor oamenii?, cine e Dumnezeu?

Din punct de vedere formal, jocul copiilor seamănă cu al zeilor: întrebările sunt radicale și răspunsurile trebuie să fie pe măsură. Imitarea fiecăreia dintre categoriile subsecvente acestei clasificări este dezastruoasă pentru nivelul inferior. Încercând să-i imite pe zei, oamenii constată că războiul se soldează cu victime, dar cu toate acestea practica războiului nu dispare. Dintre toate, **jocul politic** este cel mai tendențios, fiind bazat pe disimulare și pe demagogie. În romanul „**Împăratul muștelor**”, de William Golding, un grup de copii naufragiați pe o insulă imită, pentru a supraviețui, societatea umană, încearcă să supraviețuiască printr-o re-creare, o reîntemeiere a ei, dar lucrurile evoluează rapid spre primitivism, dictatură și crime: copiii își aleg ca simbol un cap de porc și încep să-i execute pe cei neputincioși și slabi sau pe cei care își manifestă spiritul rațional și liber.

În acest ansamblu de mare diversitate formală și regizorală, cele mai numeroase sunt **jocurile imitative**, după cum spun Jean Chevalier și Alain Gheerbrant: **jocuri funerare, jocuri războinice, jocuri cu sine**. Jocurile societății moderne, potrivit lui Mircea Eliade, sunt o „religie degradată”; ele nu mai au puterea creației originare, dar oferă omului modern iluzia că participă la un act hierofanic. **Jocurile logice** sunt restrictive, întrucât, având un grad ridicat de abstractizare, sunt accesibile numai unor inteligențe superioare și devin un mijloc abstract, aproape superfluu de exersare a minții, veritabile „jocuri cu mărgelile de sticlă”, ca în celebrul roman al lui Hermann Hesse „**Jocul cu mărgelile de sticlă**” („*Das Glasperlenspiel*”, 1963).

Prin imensul spațiu imaginar pe care îl proiectează, literatura este o expresie evidentă a jocului minții, asumându-și o incontestabilă componentă ludică. Acest lucru se observă mai întâi printr-o tematică explicită, axată pe joc și joacă, în care se înscriu, de-a lungul timpului, opere literare remarcabile. Chiar „*Iliada*” este un joc de-a dragostea și de-a războiul, interferente, din perspectivă mitică, cu jocul zeilor, care dirijează după bunul plac destinele oamenilor. „*Satyricon*” al lui Petronius și „*Soldatul fanfaron*” („*Miles gloriosus*”), de Plaut, introduc de timpuriu satira, **jocul măștilor**, o complexă recuzită a abordării ironice și comice a



realului. Jocul în literatură se aliază deseori, prin tema lumii ca teatru, cu perspectiva comică și ludică asupra realității, pe care o exploatează, în diverse registre, adevărate capodopere literare: „Decameronul” lui Boccaccio – prin jocul erotic, „Don Quijote de la Mancha”, de Cervantes – prin jocul cavaleresc al imaginației, „Gargantua” și „Pantagruel” ale lui Rabelais, marile piese de teatru ale lui Shakespeare, epopeea „eroi-comică” „Țiganiada”, de Ion Budai-Deleanu – ilustrând jocul întemeierii statale, „Jucătorul” lui Dostoievski – jocul ca patimă și ca infern, de care se eliberează în cele din urmă însuși autorul, „Jucătorul de șah”, de Stefan Zweig – jocul rațiunii în raport cu infernul concentraționar, „Jocul de-a vacanța”, de Mihail Sebastian – jocul de-a dragostea.

Literatura însăși este un joc al timpului și al spațiului, al mișcării epice semnificative, al epocilor și al modelor. Poezia e un joc de cuvinte care creează un spațiu imaginar de o complexitate fascinantă. William Shakespeare este un mare maestru de ceremonii, care orânduiește destine, pune în mișcare mari tragedii, proiectează către eternitate lumi nepieritoare. Corelația spațiu-timp se restrânge sau se mărește în funcție de tipul de literatură specific epocii de creație. Balzac, ca „secretar al realității”, inventează o întreagă lume, verosimilă, paralelă cu aceea reală, cuprinsă într-o vastă „Comedie umană”. Literatura fantastică și cea de anticipație au, pe temeiul verosimilului în artă, un suport real și, de cele mai multe ori, preced realitatea viitoare. Jocul propus de acest tip de literatură, în special de science-fiction, este de a prefigura viitorul sau de a stabili realități fictive, utopii politice, sociale sau tehnologice, uneori confirmate de evoluția societății umane și de cuceririle științei și tehnicii. (H.S.)

#### ADDENDA

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1969

„Jocul este, fundamental, un simbol al luptei, al luptei cu moartea (jocurile funerare), cu elementele (jocurile agrare), cu forțele potrivnice (jocurile războinice), cu sine (cu propria frică, slăbiciune, îndoială etc.). Chiar și atunci când nu urmăresc decât simpla plăcere, jocurile aduc strălucirea victoriei, cel puțin de partea învingătorului. Luptă, hazard, simulacru sau vârtej amețitor, jocul este un întreg univers, în care fiecare trebuie, cu șanse și riscuri, să-și afle locul; el este **nu numai activitatea specifică pe care o denumeste, ci totalitatea figurilor, simbolurilor sau instrumentelor necesare activității respective, sau funcționării unui ansamblu complex.** Aidoma vieții reale, dar într-un cadru dinainte stabilit, jocul asociază noțiunile de **totalitate, de regulă și de libertate...** În Africa de Nord, anumite jocuri funerare, rituale și agonistice urmează jertfelor, parastaselor, cortegiilor funebre. Ele sunt în general exuberante, violente, rapide, brutale. Ele seamănă cu o destindere bruscă și cu o explozie a forțelor ce urmează unei concentrări. Ele marchează sfârșitul unui timp sacru și reîntrirea în timpul obișnuit.”

## TUDOR ARGHEZI

**TUDOR ARGHEZI** (1880-1961) Poet, prozator, publicist. Opera lui literară străbate mai tot veacul al douăzecilea, presărând, de-a lungul anilor, cele peste o sută de volume de poezie, proză, publicistică, teatru, expresie a unei capacități de creație extrem de prolifică, cele mai cunoscute fiind: „Cuvinte potrivite” (1927), „Poarta neagră” (1930), „Cartea cu jucării” (1931), „Flori de mușgal” (1931), „Tablete din Tara de Kuty” (1933), „Cărticică de seară”

(1935), „Cimitirul Buna-Vestire” (1936), „Versuri” (1936), „Ce-ai cu mine, vântule?” (1937), „Hore” (1939), „Manual de morală practică” (1946), „Bilete de papagal” (1946), „Una sută una poeme” (1947), „Prisaca” (1954), „1907 – Peizaje” (1955), „Cântare omului” (1956), „Stihuri pestrițe” (1957), „Frunze” (1961), „Cu bastonul prin București” (1961), „Poeme noi” (1963), „Cadente” (1964), „Silabe” (1965), „Ritmuri” (1966), „Noaptea” (1967).



Un atât de vast spațiu imaginar și o tematică atât de diversă și de bogată au făcut să se vorbească admirativ despre „fenomenul arghezian“ (G. Călinescu), despre „miracolul arghezian“ (Ov. S. Crohmălniceanu) sau despre „Marele Alpha“ (Alexandru George), dar și cu vădite accente contestatatoare, cel mai violent atac datorându-se altui mare poet al vremii, Ion Barbu, care punea creația lui Arghezi sub semnul „poeziei castrate“ și al „poeziei leneșe“. Pe acest imens teritoriu, poetul străbate toate cărările lirice ale veacului, trăiește toate experimentele poetice, pleacă, la debut, la numai 16 ani, sub semnul lui Macedonski și al lui René Ghil, cu versuri **simboliste și instrumentaliste**: „În zări,/ Cântări/ Trezesc/ Păduri“ („În zări“), se îndreaptă apoi spre viziuni apocaliptice, de certă influență **expresionistă**, arde etapele, sincronizându-se deplin cu „spiritul veacului“ și urcând culmile poeziei moderne, limbajul poetic românesc înregistrând, prin el, o transformare profundă. „Arghezi, spune Ov. S. Crohmălniceanu (în „Literatura română între cele două războaie mondiale“, Editura Minerva, București, 1974, vol. II, p. 10), a deschis principalele drumuri ale poeziei românești interbelice. Miraculoasă e siguranța cu care el a intuit aproape toate formulele liricii moderne. Poezia fiorului religios, poezia sentimentului cosmic, poezia chtonică, poezia vizionară, poezia terorii mistice, poezia primitivității, poezia universului domestic, poezia răzvrătirii, poezia metamorfozelor materiei, poezia jocului, poezia ingenuității, poezia absurdului își află punctele de plecare în opera lui. Arghezi e placa turnantă a liricii românești noi.“ (S.n.). Criticul literar mai subliniază fuziunea perfectă între tradiție și modernitate, impresia de „absolută autenticitate“ a operei sale, în ciuda influențelor diverse, o „putere aproape incalculabilă de invenție artistică“, exercitată până la vârsta marilor patriarhi.

Invenția cea mai notabilă din poezia lui Tudor Arghezi se află, desigur, în sfera limbajului poetic. Aici poetul manifestă o inventivitate inepuizabilă, îndrăzneli lexicale, morfologice și sintactice prin care temele poetice dobândesc o profunzime inconfundabilă și distincția specific argheziană. Arghezi înnobilează limbajul poetic, introducând în domeniul marii arte cuvinte din toate sferele vocabularului, multe fiind evitate până la el, considerate inexpresive sau vulgare. „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi“, își anunță poetul crezul estetic într-o definitorie artă poetică a sa, „Testament“, proclamând **estetica urâtului** drept una dintre cele mai șocante surse ale creației de frumos din literatura română. Lumea lui Arghezi, părăsită de creația divină, de un **deus absconditus**, un Dumnezeu ascuns, de nerevelat, în ciuda oricărui efort de cunoaștere, este **demitizată**, lipsită de mister, lăsată în voia neantului. Nu este de mirare că tristețea și resemnarea sunt sentimente dominante în această **subrealitate**, unde cuceririle noilor epoci nu vin să înlocuiască resemnarea eternă a omului părăsit, alungat din Paradis și ajuns la capăt de drum. Fără puterea lui Dumnezeu, universul lui Arghezi, din înalt până în bolgiile infernului, este **bolnav**; chiar îngerii decad, se supun efectului temporal, simt și ei „dumicarea timpului urât“, ca în „Heruvim bolnav“, din primul volum de versuri, „Cuvinte potrivite“. Heruvimul se desprinde din **timpul-netimp**, începe să putrezească, să prindă bube. Trupul îngerului își pierde esența divină, **eterică, luminoasă, nonmaterială**. Natura însăși e contaminată de această maladie coborâtă din ceruri, începând să semene cu tablourile lui Hieronymus Bosch: „S-au stârpit cucuruzii,/ S-au uscat busuiocul și duzii,/ Au zburat din streășina lunii/ Și s-au pierdut rândunelele, lăstunii/ Știubeiele-s pustii,/ Plopilor cărămizii,/ S-au povârnit păreții. A putrezit ograda...“ („Duhovnicească“). **Îngerii căzuți** ai lui Arghezi nu suferă, ca în romantism, pedeapsa divină pentru nesupunere și revoltă, ci, mai degrabă, ca și la Blaga, în „Paradis în destrămare“, ei refac tardiv calea decăderii omului din condiția lui primordială, suferind, ca și el, tot calvarul ostracizării și al păcatului biblic.

Căderea, în poezia lui Arghezi, nu se oprește însă la popasul în lumea comună; traiectoria ei continuă către zonele infernului, în care estetica urâtului atinge limite semantice insuportabile. **Poarta neagră**, metaforă dantescă a coborârii pe tărâmul celălalt, este locul unde



se duc toți nefericiții societății, deținuții politici, hoții și violatorii. Dacă Pământul este o închisoare mai mică, unde strigătele adresate celui **deus absconditus** sunt rostite în van, **poarta neagră** devine locul unde toate cuvintele abjecte devin posibile, unde cele mai abominabile fapte se pot petrece. Omul a fost părăsit ca o ființă iremediabil supusă greșelii: „Fiin'că Dumnezeu ce-a vrut/ P'ormă nu i-a mai plăcut.“ („Abece“, în „Hore“). Plictisit de avatarurile mizerabile ale ființei umane, Dumnezeu s-a retras undeva, departe, ca să nu-i mai audă strigătele desperate în pustie. Tărâmul chtonic, în „**Flori de mucigai**“, devenit **inferis** prin această spălare pe mâini, este locul unde ființa este descompusă în bucățele, ca în tablourile suprarealiste, de un neștiut chirurg al răului.

Pe această pantă cosmică a deriziunii umane, în care, între altele, divinitatea nu se mai arată de mult timp, Arghezi construiește toposuri ale eludării destinului: **universul domestic**, **lumea boabei și a fărâmei**, poezia jocului, **motivul erotic**, într-un spațiu edenic inventat în plan terestru. „**Creion II**“, „**Logodnă**“, „**Căsnicie**“ arată abandonarea omului în **universul domestic**, al bucuriilor de scurtă durată, unde celebrarea iubirii este aproape mistică, paroxistică, urmând ritualuri vechi.

**Panteismul**, figurat în poeziile în care caută cu desperare divinitatea în preajmă, în grădină, există și în versurile erotice: ființa feminină este chtonizată, devine teren fertil: „Vrei tu să fii pământul meu/ Cu semănături, cu vii, cu heleșteu,/ Cu pădure, cu izvoare, cu jivini?“ („**Logodnă**“), iar primirea miresei se face fără un ceremonial fastuos, într-un tărâm neindustrializat, bucolic, ea devenind crisalidă, prinsă de răsuflarea rece a gerului: „Vino să te ascund în trestii și papuri/ Până-or sosi hainele din cufere și dulapuri,/ Pantofii înalți/ Cu care-ai să te-ncalți,/ Ciorapii de sticlă de mătasă,/ Horbota moale, cămeșile fumurii de acasă./ Mâinile mele vor să te-mbrace/ În aromate, calde promoroace“. („**Îngenunchiere**“, în „**Cărticică de seară**“).

Într-o lume demitizată, **domesticul** și **ludicul nedivin** substituie marile aspirații, setea de absolut din „**Psalmi**“, devin componente ale unei atmosfere dezesențializate, unde desperarea se disimulează în factor de resemnare. O lume în care **animalierul**, **cotidianul** sunt ierarhizate pe nenumăratele trepte ale neîmplinirii nu poate fi decât una naturalistă: lucrurile sunt analizate din perspectiva omului de știință lipsit de imaginație, prea copleșit de teoria monadelor leibniziene. **Psihicul**, stăpânit de o asemenea avalanșă a „cunoașterii depline“, devine **monoton**, fără scăpare, supus tribulațiilor unei realități minore. „Micșorata, subțiată și nepipăita viață“ („**Cuvânt**“), ce se perindă prin fața noastră este alcătuită din mărunte fragmente („câteva crâmpie“, „o țandără de curcubeie“, „nițică scamă de zare“, „pulberi de fum“), din „firimituri de vieți“. În „**Cărticică de seară**“, lumea se transformă în una animalieră, supusă îmbătrânirii, prin opoziție cu bolta cerească. În poezia „**Miez de noapte**“, din „**Cuvinte potrivite**“, versurile rămân ambigue, casele devin cotețe, iar destinul oamenilor este echivalent cu cel al păsărilor: „Și pe când îmbătrânește,/ Lumea, jos, printre cotețe,/ Într-o nouă tinerețe/ Zilnic cerul nopții crește.“ („**Miez de noapte**“). Lumea banalizată, fără evenimente noi, seamănă cu aceea din romanele sud-americe, „**Toamna patriarhului**“ de pildă, al lui Gabriel Garcia Marquez, în care dictatorul, stăpânul lumii terestre, sfârșește într-un palat inundat de păsări domestice.

Expulzat din adevăratul univers, unde energia vieții este eternă, scriitorul se refugiază în lumea jucăriilor, nu lipsită de farmec, dar fără inconștiența copiilor, având în plus reminiscența gustului amar al vieții: „Toate cele mari și vii/ Sunt făcute jucării/ Și-au trecut prin făcătură/ Nouă, în miniatură.“ („**Parada**“). În „**De-a v-ați ascuns**“, însăși moartea devine un **joc**, la care participă întreaga familie, într-o comuniune funestă, la fel cum toți își împărtășesc viața: „Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câți vrei“. Avatarurile morții devin nefirești prin transformarea ei în ludic: „O să mă culc la pământ,/ O să stau fără cuvânt,/ De pildă, lângă copac“. Față de acest eveniment egalizator al existențelor individuale, totul devine absurd, lipsit de importanță. Sensul absurdului este împins la maximum în „**Tablete din Țara de Kutu**“, unde profesorii verifică, folosind un ciudat abac, cele câteva mii de puncte ale științei neștiinței, pe



care elevii trebuie să le știe, sau în „Cimitirul Buna-Vestire“, unde morții învie și lumea intră în degringoladă, pentru că evenimentul are loc înainte de termenul preconizat. În acest fel, cercul existenței se poate închide oricând, Apocalipsa venind pe neașteptate, din tenebrele nopții, ca un dezastru teluric: „Ce noapte groasă, ce noapte grea! / A bătut în fundul lumii cineva [...] / Cine umblă fără lumină, / Fără lună, fără lumânare / Și s-a lovit de plop din grădină? / [...] / Și Grivei s-a învățit în bot / Și a căzut [...]“ („Duhovnicească“).

Există astfel, în universul poetic arghezian, o simetrie tematică și expresivă care închide, într-o perfecțiune de sferă, căile, căutările și neliniștile ființei umane. Degradarea, îmbătrânirea pământului, vine de undeva, de sus, dinspre Paradis: îngerii suferă de urât, o dată cu ei și lumea decade, apele devin impure: „Apele negre duc sub cerul cald, / Nămoluri grele, fierte, de asfalt“, iar pe trupul imaculat al îngerului apare „o bubă pământească“, conferindu-i destin terestru. Omul este „un dieu tombé qui se souvient des cieux“. În această lume predestinată, singurul punct de sprijin rămâne, în urma poetului, opera, creația artistică: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte, / Decât un nume adunat pe-o carte“ („Testament“), cu truda și istoria ei, cu acei ani sumbri și răzvrățiți în care s-a produs metamorfoza demiurgică: sapa și brazda s-au prefăcut, printr-o stranie vrajă, în condei și călimară. Pantei coborâtoare a destinului uman, de la paradiziac la terestru și uneori la infern, Arghezi îi opune elanul creator, ascendent, al sudorii „muncii sutelor de ani“, al lanțului nesfârșit de strămoși. Manuscrisul trebuie citit cu grijă, ca unul din acele magice pergamente ale originilor, oricând putându-se declanșa forțe de apărare, obscure, înmagazinate, ascunse în adâncuri, căci acolo „Zace mânia bunilor mei“. Este Biblia unui nou univers, imaginar, pe care Arghezi îl lasă, ca testament, posterității. (H.S.)

#### ADDENDA

Nicolae Balotă, 1979

„Jocurile preferate ale lui Arghezi au drept obiect literele și animalele. Fie că se joacă cu alfabetul ori cu măruntele jivine casnice (îndeosebi căței), ori cu copiii săi, poetul revine, prin intermediul expresiei fericite, în micul paradis domestic. Aici totul este fără rest, împlinit. Jocul este singura legătură cu eternitatea pe care și-o îngăduie viziunea poetică argheziană. Și în această viziune moartea însăși poate fi un joc copilăresc: «Îl joci în doi, în trei, / Îl joci în câte câți vrei. / Arde-l-ar focul!» (De-a v-ați ascuns...)“.

Manualul HUMANITAS

### Prefață

Poezia „Prefață“, situată la începutul plăchetei „Țara piticilor“ (1947), cu rol de artă poetică, explică, sub aspect ludic, sub formă de joc, cum se înființează cartea, ca o construcție colectivă, un joc, aici de familie, un exercițiu competitiv interpretat ca formă de împlinire și de realizare a frumosului: „Într-o zi, pe inserat, / Ce să vezi? Ne-am apucat, / Doi părinți și doi copii, / Din Cartea cu jucării, / Să mințim, să povestim“. În creația lui Tudor Arghezi există destule poezii cu rol de artă poetică, având ca metaforă principală cartea, întemeierea acesteia, ca o nouă geneză, în ordine livrescă, a lumii. Chiar poezia „Testament“, din fruntea primului volum, „Cuvinte potrivite“ (1927), este un elogiu desăvârșit, în registru grav, adus cărții și creării acesteia. Multe alte poezii transferă însă acest demers demiurgic într-un registru ludic, ca în „Facerea lumii“ sau chiar în poezia „Cuvânt“, din volumul „Cărțile de seară“ (1935): „Vrui, cititorule, să-ți fac un dar, / O carte pentru buzunar, / O carte mică, o cârtică. / Din slove am ales micile / Și din înțelesuri furnicile. / Am voit să umplu celule / Cu suflete de molecule.“ Într-o secvență epică, basmul „Piatra Pițigolului“, începe în același fel, evocând familia biblică, e reia, în sferă ideală, construcția lumii: „Ne-am căznit, doi copii, o mamă și un om, să-vă facem



o povestire. [...] Basmul a ieșit din colaborarea tuturor: mama punca fire de bumbacuri în găurile ciorapilor copiilor, băiatul clădea un castel din pietre dreptunghiulare, iar fetița împletea, pe un schelet de sârmă, fire de papură vâpsite, ca să iasă din degetele-i cuminți și mici un coș, în care să puie la vară patru cireșe. Și cum lucrau mâinile, mergea și gura și se croia povestirea...“.

În poezia „Prefață“, orientarea ludică oferă discursului poetic o notă de voioșie, de univers domestic, în care fiecare element constitutiv dobândește funcție expresivă sau valoare simbolică. Actul artistic, atât de misterios în plan estetic, este explicat în registru colocvial, prin termeni de cea mai curentă folosință, dar cu o ambiguitate suficientă pentru a crea efecte poetice, „Să mințim, să povestim/ Ce-am știut și ce nu știm“, potențialii cititori fiind „alți copii, mai mici,/ Nici chiar mici detot, dar nici/ Mari, ca de înșurătoare“. Motivația artistică este, ca în orice joc, „un rămășag“, „o prinsoare“, nu însă una obișnuită, ci aparent didactică: „Cine poate scri mai iute/ Stihuri vreo câteva sute“. Producția pare la început strict cantitativă, trudnică la modul epuizării fizice, „Și ne-am așternut pe scris./ Ochii ni s-au cam închis,/ Mâna ne-a cam amorțit/ Și-a ieșit ce a ieșit.“ Intervin însă și momente ale decantării valorii, ale analizei estetice, dublate însă tot de finalitatea competiției, căci „Am citit în adunare/ Ce scrisese fiecare,/ Și din toate, vrea nu vrea,/ S-a ales povestea mea“. Nici răsplata creației nu iese din sfera ludicului cotidian și copilăresc, întrucât „Partea mea, într-adevăr,/ Am avut un sfert de măr,/ Împărțind un măr creșesc“, cu grija ca lăcomia infantilă să nu întunece frumusețea izbânzii: „Nu cumva ca să jignesc/ Pe tovarășii de coate,/ Mâncând sferturile toate.“ Cu aceasta, prima parte a poeziei, de **reconstrucție a lumii**, a universului prin joc, se încheie. Un astfel de moment se figurează și în „**Facerea lumii**“: „Dumnezeu făcu, Vasile,/ Lumea toată-n șase zile“, după care, în registru ironic, i se analizează imperfecțiunile și erorile.

O nouă etapă, de **trimitere a cărții în lume**, completează ideea de artă poetică implicită inițiată în prima parte. În același timp, adresarea directă către cititor scoate poezia din sfera exclusivă a jocului de copii, completând cu noi semnificații procesul de creație artistică. După secvențele accentuat familiale ale versurilor de până acum, pline de dulcegării, **tonul** pare să devină **solemn**, ridicat într-un punct înalt, de contemplare mai obiectivă a actului creației, pregătind cititorul pentru receptarea unei astfel de insolite creații artistice. Poetul pare chiar sceptic și își cere scuze pe un ton ironic: „Domnule, care citești/ Multe altele povești,/ Mai frumoase și mai scrise,/ N-o să-ți placă, pare-mi-se./ Te-ai deprins cu stih bogat,/ Cu care te-am învățat./ Nu mă osândi, vai mie!/ C-am căzut în sărăcie.“. Soluția optimă a receptării estetice depline este întoarcerea la vârsta creatoare a copilăriei, singura compatibilă cu registrul stilistic al artei autentice și perene: „Ești prea mare. Fă-te mic./ Uită regula o dată/ Și, cu cartea dezvățată,/ Mergi nițel de-a bușile“. Desigur, în aceste cuvinte simple și aparent nevinovate se închide o întreagă artă poetică. „Regula“ este, cum confirmă versurile următoare, „dogma“ ce limitează creația poetică autentică, fiind necesar un teritoriu nou de creație, „cartea dezvățată“, care „Dă alean și sănătate“, noi valori artistice, singura condiție fiind să ieși „din dogmă și, tiptil,/ Fă-te la citit copil“. Este starea de grație pe care, poet și cititor, trebuie să o dobândească simultan. În ceea ce îl privește pe Tudor Arghezi, toată poezia „Prefață“ exprimă acest demers, încheiat cu duioasă și sinceră ironie: „Eu, cum vezi, încet, încet,/ M-am făcut analfabet“.

O astfel de **artă poetică** disimulată într-un exercițiu ludic, mai mult, într-un simplu joc de copii, presupune un registru stilistic complex, în care fiecare cuvânt are un ridicat grad de ambiguitate semantică, astfel încât întregul text se înscrie în sfera **alegoriei**. Dincolo de exercițiul ludic, se recunosc însă eforturile autentice ale creației. Aparenta întrecere între copii este un demers de proiectare a unei lumi, imens, comparabil cu creația inițială: „Ochii ni s-au cam închis,/ Mâna ne-a cam amorțit/ Și-a ieșit ce a ieșit.“. Schema de alegere ține seama totuși de un exercițiu mai democratic, exersat în lumea modernă: „Am citit în adunare/ Ce scrisese fiecare,/ Și din toate, vrea nu vrea,/ S-a ales povestea mea.“, ceea ce justifică pendularea permanentă între **sacru și profan**, între exercițiul divin și cel ludic, altfel trăsătură esențială a marii creații. (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 5/ p. 8. Explicați ce este neobișnuit în următoarele construcții: „stihuri vreo câteva sute“, „tovarășii de coate“, „multe altele povești“, „mai frumoase și mai scrise“, „cu cartea dezvățată“.

Deși sensurile acestor sintagme sunt pe deplin încadrabile (și explicabile) în ansamblul poeziei, fiecare în parte are nota ei semnificativă: „Stihuri vreo câteva sute“ sugerează câmpul vast al creației pe care și-o propun entuziaștii creatori din poezia „Prefață“, dar și incertitudinea dimensiunilor („vreo câteva“) pe care le poate dobândi opera lor. Sintagma „tovarășii de coate“ dă o noțiă comică strădaniei, trudei scrisului, ipostaziată în imagine școlărească, de lucru cot la cot, în bancă, trimițând chiar la înfățișarea tipică a poetului cu haina roasă în coate. „Multe altele povești“, și prin forma neobișnuit accentuată, lasă deschisă tema inventivității nesfârșite a creatorului, care vede lumea ca o imensă succesiune de povești, „mai frumoase și mai scrise“, frumusețea lor constând și în meșteșug, în capacitatea de a inventa povești „mai (bine) scrise“. „Cartea dezvățată“ semnifică eliberarea de canoane, inventivitatea pură, specifică marilor creatori, care mereu învață să meargă „de-a bușile“ în câmpul creației.

Ex. 4/ p. 8. Grupați cuvintele și expresiile de mai jos în funcție de registrul stilistic căruia îi aparțin: familiar (colocvial) sau cult (elevat): „analfabet“, „confrate“, „dogmă“, „pe nerăsuflăte“, „prinsoare“, „rămășag“, „regulă“.

Cuvinte din registrul colocvial sunt: „pe nerăsuflăte“, „prinsoare“, „rămășag“, în timp ce cuvintele din registrul cult sunt: „analfabet“, „confrate“, „regulă“, „dogmă“, îmbinarea lor relevând semnificațiile multiple ale poeziei, întâlnite în comentariu.

Ex. 5/ p. 8. Observați distribuția lor în cele două părți ale poeziei. Cum explicați cele observate?

La începutul poeziei, cuvintele și apelativele aparțin registrului familiar, ceea ce denotă o îndelungată studiere a caracterului ludic al creației, bazat pe convenții și pe reguli ce trebuie respectate. În ultima parte, cuvintele își schimbă registrul, devenind abstracte, elevate, sugerând creația autentică, universală, în ultimă instanță încercarea de apropiere de Ultimul Adevăr, de îndumnezeire, de esența transcendentului, de misterul cel mare al lumilor, care apropie creația artistică de cea divină.

Ex. 7/ p. 8. Cui credeți că i se adresează poetul cu formula „Domnule Confrate“? Explicați ortografierea cu majuscule.

Adresarea este polemică, destinată breslei scriitoricești, dar poate fi destinată și lui Dumnezeu, marelui confrate întru ale creației, pentru că poetul, la fel ca toți ceilalți oameni, suferă de o **analfabetizare divină** explicabilă, dat fiind că nesocotirea puterii divine a dus la pierderea capacităților originare de transcendere a spațiului și a timpului. Lumea este „analfabetă“, pentru că s-a îndepărtat de înțeleșurile primordiale, a intrat într-o uitare ciudată a originii sale. „Dogma“ pândirii, manifestată prin închiderea ei în structuri fixe, nu poate decât să mărească nehotărârea existențială a omului lipsit de un principiu rector, de orice urmă de transcendență. Din păcate, șablonizarea duce la extincție progresivă, combătută, în registru comic, prin versurile: „Ieși din dogmă și, tiptil,/ Fă-te la citit copil./ Asta, Domnule Confrate,/ Dă alean și sănătate./ Eu, cum vezi, încet, încet,/ M-am făcut analfabet.“ (H.S.)



## Concepte operaționale

**ARTĂ POETICĂ.** În teoria literară este inițial un concept ce stabilește principiile pentru scrierea poeziei. Mai apoi, prin extensiune, dobândește și sensul de mesaj estetic pe care îl transmite un poet prin opera sa, cuprinzând modalitățile artistice folosite, maniera stilistică sau curentul literar în care se integrează. În genere, marii scriitori și-au definit crezul estetic în creații poetice reprezentative. Exemple de artă poetică sunt „*Ars poetica*” a lui Horațiu, „*Arta poetică*” a lui Boileau și Bouhours, prin care se pun bazele clasicismului, prefăța la drama „*Cromwell*” a lui Victor Hugo, manifest programatic al romantismului, „*The Poetic Principle*”, de Edgar Allan Poe, care afirmă că un poem lung e „o contradicție în termeni”. Arte poetice remarcabile sunt, în literatura română, poeziile „*Testament*”, de Tudor Arghezi, „*Plumb*”, de George Bacovia, „*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*”, de Lucian Blaga. Prin fiecare dintre acestea, poeții argumentează, cu mijloace artistice, caracteristicile operei lor poetice: o „*estetică a urâtului*” la Tudor Arghezi, ca o tendință a lumii contemporane, devenită tot mai mult, în manieră expresionistă, un tărâm al infernului; **orizonturile misterului** la Blaga; existența ternă, apăsătoare, **de plumb**, din poezia lui Bacovia.

**MOTIV.** Termenul provine, potrivit „*Dictionarului de termeni literari*”, din fr. *motif*, it. *motivo*. Este unitatea structurală minimală a textului poetic, desemnând **unități imagistice** sau de **conținut**, însă cu semnificații culturale mai largi, consacrate de o utilizare îndelungată în literatură. Exemple pot fi numeroase: **motivul codrului**, **al lunii**, **al izvorului** etc. în poezia eminesciană, **al toamnei**, **al ploii**, **al parcului solitar** la simbolisti, **al mioarei năzdrăvane** și **al măicuței bătrâne** în „*Miorița*”. O configurație stabilă de motive formează de regulă o **temă literară**, iar în interpretare structuralistă un **topos**.

**TEMĂ.** (Din fr. *thème*, lat. lit. *thema*, gr. *thema*, „subiect”). Este o **schemă funcțională de situații și de motive** care pot apărea, în diferite viziuni de creație și în diferite combinații, într-o operă literară. Simplificator, se poate spune că reprezintă aspectul de viață prezentat în textul literar. Teme literare sunt considerate în genere puține, străbătând veacurile în diverse formulări și interpretări: dragostea, moartea, tema geniului nefericit, a avarului, a arivistului, a păcălitorului păcălit etc. (*H.S.*)

Manualul ART

## Tablouri biblice (Versuri de Abecedar)

### Adam și Eva

Poet al credinței și al tăgădei, al căutării neîncetate a revelației divine, care, în „*Psalmi*”, i se refuză cu obstinație, Tudor Arghezi adoptă, prin compensație, în relația cu Dumnezeu, și o atitudine ludică și ironică, ilustrată în numeroase poezii, care îl apropie și îl coboară pe Creator în planul terestru, într-un univers domestic. Văzută din perspectivă umană, geneza se proiectează, astfel, într-o atmosferă comică: Dumnezeu însuși e înfățișat în ipostaza omului neajutorat și ghinionist, căruia lucrurile, însăși creația, îi ies pe dos.

Cele cinci poezii din ciclul „*Tablouri biblice (Versuri de Abecedar)*”, publicate în anul 1944 în „*Revista Fundațiilor Regale*” și în volum în anul 1963, au o tematică unitară, fiind un fel de **geneză comică** a apariției omului, a păcatului original și a izgonirii din paradis. Astfel, în poezia „*Adam și Eva*”, „*Urându-i-se singur în stihii, / A vrut și Dumnezeu să aibă-n cer copii*”, în „*Paradisul*” se reia descrierea unui rai îmbelșugat, ca în „*Țiganiada*” lui Ion Budai-Deleanu, iar „*Porunca*”, „*Păcatul*” și „*Pedeapsa*” urmăresc îndeaproape întâmplările biblice ale izgonirii din rai.

Pentru Tudor Arghezi, crearea omului este, în poezia „*Adam și Eva*”, un exercițiu ludic, pornit din marea singurătate cosmică a creatorului, care își dorește în preajmă, într-un



univers domestic obișnuit, nelipsiții copii: „Urându-i-se singur în stihii,/ A vrut și Dumnezeu să aibă-n cer copii/ Și s-a gândit din ce să-i facă,/ Din borangic, argint sau promoroacă,/ Frumoși, cinstiți, nevinovați./ Se pusc-așezământul dintre frați.” Dumnezeu se arată aici mai mult un demiurg (gr. *demiurgos* = „meșteșugar”), creația sa fiind un fel de meșteșug, prin care oamenii „se fabrică” din „borangic, argint sau promoroacă” ori, în chip mai puțin fericit, din „praf și nițeluș scuiat”.

Ca în orice încercare, reușita nu este deplină, calitatea materialelor folosite fiind îndoielnică, iar rezultatele pe măsură. Primul om are mai ales trăsături negative, violență, lene, somnolență, văzute ca eșecuri ale creației: „Dar i-a ieșit cam somnoros și cam/ Trândav și nărăvaș strămoșul meu Adam;/ Că l-a făcut, cum am aflat,/ Cu praf și nițeluș scuiat.” Paradoxul constă în faptul că aceleași materiale au fost întrebuințate de Dumnezeu la construcția întregii lumi, numai că omul, noua creație, nu se supune intenției divine, exprimată metaforic, de a ieși „altoi de stea”: „Ca să încerce dacă un altoi/ De stea putea să prindă pe noroi,/ Că, de urât, scuiând în patru zări, stingher,/ Făcuse și luminile din cer.” În consecință, din antinomia termenilor „stea”-„noroi”, din conotațiile negative ale cuvintelor „praf”, „scuiat”, acest hazardat joc divin adaugă omului noi însușiri negative: „Dar iată că l-a nimerit,/ Din pricina aluatului, greșit,/ Și că Adam, întâiul fiu/ Al Domnului, ieșise, parcă, și zbanghiu.”

Eroarea inițială a lui Dumnezeu pare scuzabilă, dar se repară printr-o altă greșală, care, în viziunea ironică imprimată poeziei, amplifică drama umană: o zămislește pe Eva din același altoi: „Nu-i vorba, nici-o poză nu ne-nvață/ Cum ar fi fost omul dintâi la față./ Nici unda lacului nu l-a păstrat,/ În care se-oglindea la scăpătat./ Puterea lui dumnezeiască,/ Dormind mereu, căta să-l mai trezească:/ I-a rupt un os din coaste, ceva,/ Și-a zămislit-o și pe Eva.”

În această secvență biblică inițială, plictiseala primului om, dar și cea divină, a întregului Paradis, par să dispară, într-o deplină armonie a jocurilor infantile: „Mai poți căsca de lene, iarăș,/ Când ai o soră și-un tovarăș/? S-au luat de mâini și au cutreierat/ Grădina toată-n lung și-n lat.// Să nu te miri că, șovăind și mici,/ Li se julea și nasul prin urzici.”

Poezia e construită pe sugestiile limbajului colocvial, expresiv, de atmosferă domestică, din aceeași categorie a „boabei și a fărâmei”, prin care Arghezi eludează uneori, în **registru ironic**, marea dramă umană a căutării divinității. Versurile au fluenta jocurilor de copii, chiar au tonalitate și cadență ludică, rezultată din mijloace prozodice simple, **ritm iambic**, **rimă împerecheată**, **măsură inegală**. Figurile de stil sunt cele obișnuite, **epitete duble și triple** („cam somnoros și cam/ Trândav și nărăvaș”), **enumerații de cuvinte-simbol**, „din borangic, argint sau promoroacă”, acestea și altele constituind, în ansamblu, o **alegorie ludică** a creației. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

x. 3/ p. 6. Care sunt „materialele” aflate la îndemâna Creatorului pentru plămădă?

„Materialele” folosite de Creator pentru plămădirea întâiului om au valoare simbolică, fiind sugestive pentru însușirile fizice și morale ale noii creații. Reproșul poetului este că nu i-a făcut pe copii din cerul din materiale fine și scumpe, cu relevanță celestă, „borangic, argint sau promoroacă”, din care ei ar fi ieșit „frumoși, cinstiți, nevinovați”. Eroarea creației originare rezultă din utilizarea materiei amorfe, nespirtualizate, „praf și nițeluș scuiat”, din care e alcătuit un aluat „greșit”, noroiul, materia aflată, în poezia argheziană, la ultimul nivel al degradării. Din această plămădă, Adam a ieșit „somnoros”, „trândav”, „nărăvaș”, „zbanghiu”, ființă abulică, rătăcind fără scop, împreună cu Eva, prin grădina Paradisului.



## Porunca

Această poezie reprezintă a treia secvență a „calendarului paradiziac” din „Tablourile biblice” ale lui Tudor Arghezi. Cea de a doua, „Paradisul”, apare ca o rememorare nostalgică a Evei, care evocă, după izgonirea din rai, deliciile și belșugul tărâmului pierdut, un fel de „țară a lui Mură-n Gură”, mult dorită de copii: „Un râu de miere și un râu de lapte/ Se-mpreunau în miazănoapte [...]// Ziceai în gând și, tăvi, nu mai ții minte,/ Veneau pe fuga cu plăcinte,/ Frigări cu pui intrau pe uși,/ Aduse de băieți și de păpuși.// Peștii ieșeau, să întrebați pe tata,/ Din iazuri, la dorință, copti de-a gata,/ Și alegeai, pe sus, orice friptură,/ Și se prăjea, prin aer, pân’la gură./ Orice ai vrut și jinduit/ Era de-ajuns să fi râvnit./ Tata mișca numai sprânceana,/ Și vinul alerga cu damigeana.”

În poezia „Porunca”, raiul devine un spațiu privilegiat, în care copiii biblici și animalele trăiesc într-o totală armonie: „Prin Rai copiii-au dus-o foarte bine,/ Cum ar fi dus-o orișicine,/ Jucându-se cu găzele și iezii,/ Care săreau pe mugurii livezii.” Aici nu există interdicții, pe care poetul le raportează la programul unui copil obișnuit: „Nici: «Culcă-te devreme!» Nici: «Te scoală!»/ Nu era cine ține socoteală/ Că întârzii, Adame, de la școală,/ Că lecția s-o spui fără greșală,/ Că, Eva, încă nici te-ai pieptănat/ Și te găsește prânzul tot în pat.”

Paradisul pare să excludă, ca într-o joacă perpetuă, existența școlii și a oricăror constrângeri: „Nimic, nici tați, nici mame, nici dădace,/ Nici profesoară, rea ca o răgace,/ Nici dascălul cu zgârci în beregată,/ Care să sâcăie băiatul și pe fată./ Totul era de glumă și de joacă/ Și așteptai doar pomii să se coacă.”

În această atmosferă de fericire totală, Dumnezeu stabilește însă primele reguli și interdicții: „Dar ce-i veni-ntr-o zi lui Dumnezeu,/ Că se-arată încins în curcubeu/ Și dete-ntâile porunci,/ Anume ce-i iertat și nu e să mănânci./ – «Din pomul ăsta, Evo și Adame,/ Să nu v-atingeți nicidecum de poame./ De unde nu, cunoașteți că v-așteaptă:/ Pedeapsa mea cea crâncenă și dreaptă.»”

Porunca este însă dată ca să fie repede încălcată, Eva fiind atrasă încă de la început de roadele pomului: „– «Ai auzit!»/ – «Am auzit!»/ – «Ce fel,/ Că se mânia Domnul, însuș el?»/ – «Mi-e tare poftă, dragul meu, să gust/ Tocmai din pomul ăla, plin de must. »”

Prin folosirea, cu efecte comice, a narațiunii și a dialogului, păcatul biblic este redat sub formă de parabolă, într-un stil ludic, cele două personaje angajându-se într-un joc prestabilit, care îi va obliga în cele din urmă să plece din Paradis.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 5/ p. 10.** Explică mijloacele artistice prin care poetul îl prezintă pe Dumnezeu cu proporții monumentale. Compară-l cu imaginea lui din prima poezie și arată diferențele.

În acest ciclu poetic, Arghezi îl surprinde pe Creator în ipostaze diferite, după rolurile ludice pe care i le atribuie: în „Adam și Eva”, singur printre stihii, într-o creație imperfectă, pe care o continuă cu defecte și mai mari; plin de măreție divină în „Porunca”, încununat cu atributele cosmice ale atotputerniciei sale: „Dar ce-i veni-ntr-o zi lui Dumnezeu,/ Că se-arată încins în curcubeu/ Și dete-ntâile porunci.” E aici o divinitate autoritară și răzbunătoare, care corectează defectele propriei creații prin asprime și pedepse crâncene. Porunca lui Dumnezeu ca omul să nu mănânce fructe din pomul cunoașterii îi interzice acestuia de fapt să se cunoască și să cunoască prin el însuși. (H.S.)



## Pedeapsa

„Pedeapsa“ încheie ciclul celor cinci poezii din „Tablouri biblice“, transfigurând sancțiunea păcatului original și momentul izgonirii din rai. Inocența primilor locuitori ai Paradisului este de rău augur: „Credeau că Domnul e culcat/ Și n-o să știe ce s-a întâmplat,/ Că n-avea doară fluturii iscoade/ La fiștecare soi de roade.“ Dumnezeu este însă omniprezent și ochiul său neadormit: „Ea, cam neroadă, dânsul, cam netot,/ Nu se-așteptau că Domnul vede tot:/ Că ochiul lui deschis, într-adevăr,/ Și depărtările le vede în răspăr.“ Rapiditatea cu care Dumnezeu intervine pedepsitor asupra propriei creații este uimitoare: „Nici nu-nghițiseră o-mbucătură,/ C-au și fost prinși cu ea în gură,/ Și cel puțin nu apucase/ Să puic poame-n sân, vreo cinci sau șase.“

Dumnezeu, în postură de închișor, surprins în toată măreția puterii sale, săvârșește prima anchetă de la începutul lumii: „El, Dumnezeu, venind în rotogoale,/ În supărarea Prea-Sfinției-Sale/ I-a luat de scurt, poruncile știute/ Cum le-au călcat așa de iute.“

Inocenții făptași încep să se pârască unul pe altul, căzând în vina minciunii, mai gravă decât fapta inițială în sine: „Adam pe Eva lui o a pârât,/ Eva pe șarpe, care s-a târât./ Nici-unul n-a voit s-aleagă,/ Să-și ca asupra-și vina lui întreagă.“. De aceea, cei doi sunt expulzați din Paradis în lumea largă, aspră, redată prin metaforă, „în furtună“: „De mișelie, nu atât de furt,/ Răspunsul aspru fu și scurt;/ Că Dumnezeu lovește-ntodeauna/ Mai tare decât faptele minciuna.// Din Raiul dulce și din tihna bună/ Domnul i-a dat afară, în furtună.“

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 13/ p. 12.** Explică semnificația pe care o sugerează subtitlul acestui ciclu: „Versuri de Abecedar“.

Subtitlul conține principalele semnificații ale celor cinci poezii. Mai întâi, pentru a justifica registrul ludic al discursului poetic, e sugerată ideea că se adresează unor copii, pentru care se explică, într-un limbaj adecvat, întâmplările biblice ale creației omului. „Abecedarul“, carte de început a cunoașterii, aduce în atenție faptele primordiale, momentele cele mai importante ale destinului uman, păcatul original și izgonirea din Rai. Părând a se adresa unor copii, aflați deci la vârsta abecedarului, poeziile transmit și învățături morale, puse sub semnul întâmplărilor biblice: respectarea regulilor, a bunurilor altuia, a nu cădea în păcatul minciunii etc. (H.S.)



## ◆ SITUAȚIA DE COMUNICARE ◆

### MARK TWAIN

MARK TWAIN (1835-1910). Mare scriitor american, autor al unor memorabile romane despre copilărie: „Aventurile lui Tom Sawyer“, 1876,

„Print și cerșetor“, 1882, „Aventurile lui Huckleberry Finn“, 1884. Remarcabil este și romanul „Un yankeu la curtea regelui Arthur“, 1889.

### Jurnalul lui Adam și al Evei (fragment)

*Luni.* Creatura asta nouă cu părul lung mă cam încurcă. Îmi dă mereu târcoale și mă urmărește. Nu prea-mi place asta fiindcă nu-s obișnuit cu societatea. Mai bine stătea cu celelalte animale... Azi e timp noros, bate vânt de la răsărit. Cred c-o să vină ploaia peste noi... „Noi“? De unde-am scos și cuvântul ăsta? Ah, mi-aduc aminte: îl spune mereu creatura cea nouă.

*Marti.* Mă tot uit la cascadă. E mare și cred că-i cel mai frumos lucru de pe tot domeniul. Creatura cea nouă îi zice cascada Niagara. De ce, nu prea știu. Pretinde că seamănă cu cascada Niagara, dar ăsta nu-i un motiv. Mi se pare că bate câmpii. Eu unul n-am apucat încă să dau nume la nimic. În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Și găsește mereu același pretext: că seamănă cu ceva. Să luăm, de exemplu, pasărea dodo. Zice că, de cum te uiți la ea, nu se poate să nu vezi că seamănă cu pasărea dodo. Așa că, fără doar și poate, va trebui să poarte numele ăsta. N-am chef să mă enervez pentru atâta lucru. Oricum, tot n-ar sluji la nimic. Auzi colo, dodo! Seamănă aia cu pasărea dodo cum semăn eu!

*Miercuri.* Mi-am făcut un adăpost pentru ploaie, dar n-am avut parte de liniște. Creatura cea nouă a venit înăuntru fără s-o cheme nimeni. Când am încercat s-o dau afară, a scos apă pe găurile cu care se uită, pe urmă a șters-o cu dosul labelor și-a făcut zgomotul pe care-l fac celelalte animale când sunt supărate. Tare-aș vrea să tacă din gură, dar vorbește tot timpul. Și asta, la biata creatură, sună ca un fel de bătăieală repezită. Nici nu prea știu cum să-i spun. N-am mai auzit niciodată voce omenească până acum, și orice sunet nou și deosebit care se rătăcește în liniștea solemnă a singurătății visătoare din jur îmi rănește auzul și-mi pare o notă falsă. Și sunetul ăsta nou e atât de aproape! Îl aud lângă umăr, la ureche, întâi într-o parte, pe urmă-n cealaltă. Iar eu sunt obișnuit cu sunete mai mult sau mai puțin îndepărtate.

*Vineri.* Orice-aș face, creatura o ține pe-a ei și dă nume la toate. Nici nu se sinchisește. Pentru domeniu aveam un nume foarte bun. Suna muzical și drăguț: GRĂDINA RAIULUI. Eu îi spun mai departe tot așa, dar numai pentru mine, nu în public. Creatura cea nouă zice că, de vreme ce peste tot sunt numai păduri, stânci și priveshti frumoase, nu aduce câtuși de puțin cu o grădină. Zice că seamănă cu un parc și cu nimic altceva decât cu un parc. Prin urmare, fără să mă consulte, l-a rebotezat PARCUL CASCADEI NIAGARA. Mi se pare destul de arbitrar. A și apărut o inscripție:

NU CĂLCAȚI PE IARBĂ.

S-a zis cu traiul meu fericit de odinioară.



*Sâmbătă.* Creatura cea nouă mănâncă prea multe fructe. Foarte probabil, în curând n-o să ne mai ajungă nici unuia din noi. Iarăși „noi” – cuvântul ei. Dar acum-a-i și-al meu, de când îl aud așa de des. Foarte multă ceață de dimineață. Eu unul nu ies pe ceață. Ea iese. Iese pe orice vreme și pe urmă vine înăuntru cu picioarele pline de noroi. Și vorbește. Ce plăcut și liniște era înainte aici!

*Duminică.* Am scos-o la cap. Ziua asta e din ce în ce mai greu de suportat. În noiembrie trecut a fost aleasă ca zi de odihnă și păstrată ca atare de atunci încolo. Înainte aveam șase din astea pe săptămână. Azi dimineață am prins-o pe creatura cea nouă că încerca să ia mere din pomul cu fructul oprit.

*Luni.* Creatura cea nouă spune că o cheamă Eva. Merge, n-am nimic împotrivă. Zice c-are nume, ca s-o chem când vreau să vină. I-am spus atunci că-i inutil. Cuvântul m-a ridicat evident în ochii ei, fiindcă e într-adevăr un cuvânt pe cinste, care merită să fie repetat. Îmi mai zice că nu e o creatură oarecare, e o ea, ceea ce-i destul de neconcludent, dar, oricum, pentru mine-i totuna. Puțin îmi pasă ce e. Numai de și-ar vedea de-ale ei și n-ar mai trâncăni atâta.

*Marti.* A umplut tot domeniul cu nume execrabile și inscripții respingătoare:

SPRE BULBOANĂ

SPRE INSULA CAPRELOR

SPRE GROTA VÂNTURILOR

Zice că din parc s-ar putea face o stațiune de vară frumoasă, dacă ar fi la modă așa ceva. Stațiune de vară, altă scorneală de-a ei. Numai vorbe fără noimă. Ce-i aia stațiune de vară? Mai bine n-o întreb, că prea are mania explicațiilor.

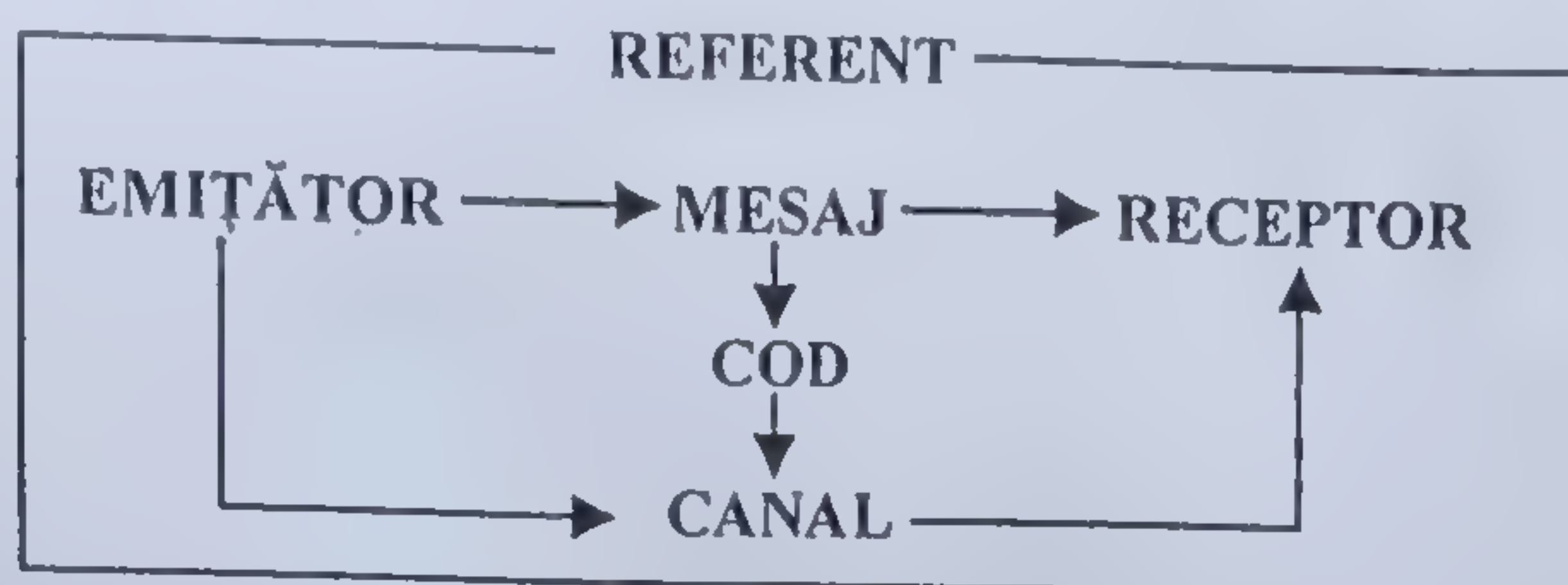
### **Să ne amintim!**

Citiți cu atenție textul de mai sus și analizați-l din punctul de vedere al procesului de comunicare studiat în clasele anterioare.

1. Comentați semnificațiile cuvântului „noi”, care apare încă de la începutul textului. Constituie acesta premisa unei situații de comunicare? Argumentați!
2. Identificați în cuvântul „noi” cei doi „poli” ai comunicării: emițătorul și receptorul.
3. Ca particularitate a textului lui Mark Twain, comentați dificultatea inițierii comunicării în cazul acestor personaje biblice.
4. Identificați câteva impedimente ale instituirii unui proces de comunicare între cele două personaje.
5. Comentați pe larg contextul (cadrul referențial, referentul) în care se încearcă instituirea acestei insolite situații de comunicare.
6. De ce credeți că, în cazul acestor personaje, lipsește încă mesajul comunicării?
7. Faceți observații asupra codului pe baza căruia ar trebui să se construiască mesajul.
8. Textul conține și referiri asupra modului în care se naște codul de comunicare, limba naturală a primilor oameni. Faceți observații asupra fragmentului:  
„Creatura cea nouă îi zice cascada Niagara. De ce, nu prea știu. Pretinde că seamănă cu cascada Niagara, dar asta nu-i un motiv. Mi se pare că bate câmpii. Eu unul n-am apucat încă să dau nume la nimic. În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Și găsește mereu același pretext: că seamănă cu ceva.”



Orientați răspunsurile voastre pe baza următoarei scheme a situației de comunicare, realizată de lingvistul Roman Jakobson:



„Cel ce se adresează („transmițătorul“) transmite un mesaj destinatarului („receptorul“). Pentru ca mesajul să-și îndeplinească funcțiunea, el are nevoie de un context la care se referă (sau, într-o nomenclatură mai echivocă, de un „referent“), pe care destinatarul să-l poată pricepe și care să fie verbal sau capabil de a fi verbalizat; de un cod, întru totul sau cel puțin parțial, comun atât expeditorului, cât și destinatarului (sau, cu alte cuvinte, comun celui care codează și celui care decodează); în fine, are nevoie de contact, conducta materială sau legătura psihologică dintre cei doi, care le dă posibilitatea să stabilească și să mențină comunicarea“. (Roman Jakobson, „Lingvistică și poetică“).

**SITUAȚIA DE COMUNICARE** reprezintă procesul de transmitere a unei informații.

**EMITĂTORUL** desemnează sursa informației în situația de comunicare.

**RECEPTORUL** este destinatarul sau beneficiarul informației într-o situație de comunicare.

**MESAJUL** este cantitatea de informație ce se transmite.

**CODUL** reprezintă sistemul de comunicare bazat pe semne lingvistice comune emițătorului și receptorului. În comunicarea interumană, codul este reprezentat de limbile naturale.

**CANALUL DE TRANSMITERE** realizează legătura dintre emițător și receptor în situația de comunicare. În comunicarea orală, poate fi aerul, când emițătorul și receptorul sunt de față, sau se realizează prin alte canale fizice, prin mijloace tehnice (telefon, unde radio, audio-video etc.)

**REFERENTUL** este faptul, contextul despre care se transmite informația.

## Teme

- ① Încercați să fixați cunoștințele dobândite: schema situației de comunicare și factorii comunicării.
- ② Alcătuiți o scurtă compunere, pornind de la o secvență epică a textului și imaginându-vă un dialog între personajele de mai sus.

## ◆ COMUNICAREA ORALĂ ◆

Recitiți fragmentul din „Jurnalul lui Adam și al Evei“, de Mark Twain, și rezolvați următoarele cerințe:

1. Dați o explicație faptului că „jurnalul“ lui Adam începe odată ce apare „creatura asta nouă“.
2. Ce tip de comunicare încearcă să stabilească personajul feminin?
3. Pentru a comunica verbal cu interlocutorul său are nevoie de un cod. Era constituit, în timpul mitic al povestirii, codul de comunicare, adică o limbă naturală?



4. Cum încearcă Eva să creeze un cod de comunicare? Aveți în vedere fragmentele de text:

„În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Și găsește mereu același pretext: că seamănă cu ceva.”

„Orice-aș face, creatura o ține pe-a ei și dă nume la toate.”

5. Ce „numește” mai întâi noul personaj din Grădina Raiului? Motivați.

6. Încercați să stabiliți o ordine a apariției părților de vorbire în limbile naturale. Aveți în vedere că:

- substantivul denumește obiectele întâlnite de om (substanța);

- verbul se referă la **acțiuni** ale obiectelor;
- adjectivul numește **însușiri** ale obiectelor;
- numeralul redă **numărul** obiectelor;
- pronumele substituie, prin generalizare, **numele** obiectelor (< lat. *pronomem*);
- adverbul se referă, în principal, la **caracteristici** ale acțiunilor (< lat. *ad verbum*);
- prepozițiile și conjuncțiile sunt **instrumente de legătură**, care conexează în enunțuri (propoziții sau fraze) părțile de vorbire de mai sus.

7. Identificați în text și modalități ale comunicării nonverbale. Extrageți citate care se referă la reacții, gestică, mimică, atitudine, poziția corpului etc. Comentați semnificațiile lor.

**COMUNICAREA ORALĂ** are ca sursă **vocea umană**.

**CANALUL DE TRANSMITERE** poate fi **natural** (aerul, prin vibrații sonore, când emițătorul și receptorul se află față în față) sau **artificial** (prin telefon, radio, televiziune, când se află la distanță).

**ELEMENTE NONVERBALE** (însoțitoare ale mesajului oral) sunt **mimica, gesturile, poziția corpului**. Acestea pot susține mesajul oral sau pot contrazice intențiile vorbitorului. Uneori „îl dau de gol”, dezvăluind adevăratele intenții ale mesajului oral.

**ELEMENTELE PARAVERBALE** sunt **accentul, intonația și pauzele**.

## Exersați!

1. Creați situații de comunicare orală în care să analizați:

- calitatea și caracteristicile vocii vorbitorului (acesta vorbește clar, suficient de tare pentru ca vocea să străbată spațiul dintre vorbitori/ suficient de încet pentru a asigura confidențialitatea comunicării);
- condițiile de funcționare a canalului de transmisie a mesajului oral (condiții de liniște/ de zgomot/ de interferență a unor mesaje diferite etc.);
- acuitatea auditivă a receptorului (auz normal/ auz deficitar).

2. Imaginați situații de comunicare în care să includeți elemente nonverbale: mimică, gestică, atitudini corporale.

Aveți în vedere:

- diverse expresii ale feței: veselie, plictiseală, aroganță, imobilitate, somnolență, șiretenie,

disimulare, supărare, bunăvoință, preocupare, interioritate, atitudine distrată etc.

- o gestică: normală, echilibrată, exagerată, ridicolă, imobilă etc.
- o atitudine corporală: potrivită cu împrejurările (cu cadrul referențial), cuviincioasă, politicoasă, deplasată etc.

Raportați atitudinea voastră la regulile de comportare și la codul bunelor maniere.

3. Încercați să realizați situații de comunicare nonverbală (prin **pantomimă**).

4. Prezentați scenic o situație de comunicare verbală cu elemente nonverbale pe baza textului „**Jurnalul lui Adam și al Evei**”, de Mark Twain.

5. Introduceți în situațiile de comunicare create elemente paraverbale: accentuarea unor fragmente din comunicare, intonații aparte, pauze semnificative.



6. Interpretați scenic următorul text al lui I. L. Caragiale, introducând în situația de comunicare și elemente nonverbale și paraverbale:

„Zicând acestea, domnul se uită lung la un pahar ce stă pe masă aproape gol, și din care a băut impiegatul.

- Mă rog, dacă nu vă supărați, aveți apă?
- Da.
- E rece?
- Potrivită.
- Nu-î puneți gheață?
- Ba da.
- Așa? Îi puneți gheață?
- Firește!
- E flir... e flir...? ăsta...
- Da, avem filtru.
- Monșer! te superi dacă te-oi ruga pentru un pahar cu apă?... Teribil mi-e de sete! [...]
- Apoi, după o pauză, către domnul:
- Ați zis că aveți o afacere...
- Da, am o afacere...
- Aici la noi?
- Da, la dv. ... o afacere... Pesemne că acum s-a dus s-o scoată din puț...
- Cum s-o scoată din puț?
- Apa... că văz că nu prea are amicul de gând să vie... [...]
- Domnule! strigă impiegatul; înțelege odată că nouă nu ne plătește statul aici ca să stăm de vorbă; avem treabă; n-avem vreme de conversație... Spune: ce poștești? Aici n-are voie să intre nimeni fără afaceri. Ce afacere ai?
- Ce afacere?
- Da! ce afacere?
- Am dat o petițiune... Vreau să știu ce s-a făcut. Să-mi dați un număr.
- Nu ți s-a dat număr când ai dat petiția?
- Nu.
- De ce n-ai cerut?

- N-am dat-o eu.
- Da cine?
- Am trimes-o prin cineva.
- Când? În ce zi?
- Acu vreo două luni...
- Nu știi cam când?
- Știu eu?
- Cum, nu știi? Cum te cheamă pe d-ta?
- Nae Ionescù.
- Ce cereai în petiție?
- Eu, nu ceream nimic.
- Cum?
- Nu era petiția mea.
- Da a cui?
- A unui prietin.
- Care prietin?
- Unul Ghiță Vasileșcu.
- Ce cerea în ea?
- El, nu cerea nimic.
- Cum, nu cerea nimic?
- Nu cerea nimic; nu era petiția lui.
- Da a cui?
- A unei mătuși a lui... Știa că viu la București și mi-a dat-o să o aduc eu.
- Cum o cheamă pe mătușa lui d. Ghiță?
- Nu știu.
- Nu știi nici ce cerea...
- Ba, mi se pare că cerea...
- Ce?
- Pensie.
- Impiegatul, ieșindu-și din caracter și zbierând:
- Domnule, aici este Regia monopolurilor! aici nu se primesc petiții pentru pensii! Du-te la pensii, acolo se primesc petiții pentru pensii.
- Așa? la pensii, care va să zică?
- Merge la sonerie, apasă butonul; soneria zbârnâie foarte lung.
- Destul, domnule!
- Uite ce e: dacă nu te superi, te-aș mai ruga pentru un pahar cu apă.“

(I. L. Caragiale, „Petițiune“)



## Horă de băieți

„Horă de băieți“, din ciclul „Hore“ (1939), se înscrie în aceeași tendință de caracterizare ironică și parodică a unei lumi prost construite, cu toate lucrurile „pe dos“, cu ierarhiile răsturnate. Evocarea lirică trimite tot la un timp nedeterminat, sub semnul fabulei și al basmului, punctată ritmic de incantații onomatopeice ale jocurilor de copii: „Într-o țară care-a fost/ Era mare cel mai prost./ Bi-ba, ba-ba/ Li-ba, la-ba.“ Țara e un fel de republică bananieră, invadată de ignoranță, singurul criteriu de „valoare“, pentru că inteligența e din capul locului prohibită: „Țara unde-i bun tutunul/ Avea proști unul și unul./ Bi-bo, bo-bi/ Ri-bo, ro-bi./ Cine-oleacă-avea de cap/ Și-l punea după dulap./ Hu-hu, bu-hu/ Bu-hu, hu-hu./ Pentru că omul cel mare/ Se-alegea după picioare./ I-ha, ba-ha/ Ba-ha, i-ha.“ Într-o astfel de lume, solii căutau „omul cel mare“, conducătorul, folosind un original pat al lui Procust: „Umblau solii prin norod/ C-un carâmb și-un calapod./ Lu-la, la-lu/ Vi-va, va-lu./ Și cinstirea ți se da/ După talpă și pingea./ Da-du, du-da/ Ga-gu, gu-da.“

Într-o lume a prostiei oficializate, ridicată la rangul de politică de stat, deșteptăciunea e un defect, un motiv de rușine, cauză a nefericirii și a insuccesului în viață: „Am o minte, vai de mine,/ Și mă face de rușine./ Cio-ca, bo-ca/ Bo-ca, cio-ca./ Spune tu, pe ce-i cunoști/ Dintre proști pe cei mai proști?/ Zu-ri, zu-ra/ Zu-ra, zu-ri/ După chică sau chelie?/ După unghii sau simbrie?/ Pa-vu, ga-vu/ La-vu, la-vu./ Fincă, vezi, mai-marele/ Și-ascunde picioarele./ Tra-la la-la/ La-la, la-la.“

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 9/ p. 22. Fiind în aparență poezii-joc, poeziile din ciclul „Hore“ reușesc o interfață între folclor, cu obiceiurile și tradițiile specifice, creionate literar, și problematica etern-umană, care își găsesc o nouă și originală formă de expresie. Comentati, din acest punct de vedere, următoarele versuri de Tudor Arghezi: „Mâța vru să fie moașe,/ Dar se lasă păgubașe./ Din clasa-ntâia primară/ A fost broasca dată-afară./ [...] Curcanul, umflat în pene,/ Scoate moțul din sprâncene./ Cântă-n poartă caterinca.// Directoare: Baba Tinca.“ („Horă-n bățătură“).

Poezia „Horă-n bățătură“ transferă în registru ludic universul domestic, în care animale și păsări, personificate ca în fabulă, cu trăsături specifice, pline de tâlc sau de haz, se adaptează timpurilor moderne: „Într-o magazie goală/ Am deschis și noi o școală./ Mai cu seamă fetele./ Bercile, boghetele./ Sunt silite să învețe/ Înșirate sus pe bețe.“ Surprinde aici atmosfera de improvizație și de voioșie din insolita școală, cu pedepse tradiționale („La purtare și Grivei/ Are tot unu și trei“; „Din clasa-ntâia primară/ A fost broasca dată-afară.“), dar și cu principii moderne, fiecare învățăcel urmând să-și dezvolte calitățile cu care l-a înzestrat natura: „Gâsca mestică sacăz./ Și rața moare de răs“; „Mâța vru să fie moașe./ Dar se lasă păgubașe“.

„Horă-n bățătură“ are cadența și inventivitatea jocurilor de copii. Ritmul poeziei, alert, de horă întărită gradat, redă bucuria jocului, iar reacțiile „școlarilor“ probează, din partea poetului, o adâncă observație, de fabulist clasic, asupra caracterelor. Versurile transcriu, în același timp, și o viziune ludică și ironică asupra lumii, redusă la un cadru domestic, în care întreaga parodie a școlii este pusă în mișcare de gospodină: „Cântă-n poartă caterinca.// Directoare: baba Tinca.“

Ex. 2/ p. 23. Descoperiți în versurile din „Horă de băieți“ elementele specifice orațiilor și versurilor populare de mai jos:

a) „Aluă-buă-buă/ Aluă, țucu-l maica!/ Dormi, puiule, te-alină,/ Maica-i dusă la fărină [...]// Liu-liu-liu, puiule micuț,/ Taci că ți-oi da un puiule/ Un puiule de rândunea/ Și cu tine s-abua.“ („Poezia riturilor de trecere. Nașterea“.)



b) „Meletică/ peletică/ pog canopogo/ cara gana carga/ cararata pune etc.“ („Descântec“).

Stilul „Horelor“ lui Arghezi se înscrie în aceeași tendință de folosire a onomatopeilor pentru a reda stări de spirit, unele încifrate, din motive ezoterice, ca în descântece. Astfel, formulele „Hu-hu, bu-hu/ Bu-hu, hu-hu [...] I-ha, ba-ha/ Ba-ha, i-ha [...] Lu-la, la-lu/ Vi-va, va-lu. [...] Da-du, du-da/ Ga-gu, gu-da. [...] I-ha, pa-pa/ Pa-pa, i-ha.“ transcriu sugestiv drama poeziei care observă lumea în degringoladă, supusă derizoriului, prăbușirii totale a valorilor umane.

Arta lui Arghezi constă tocmai în preluarea și inserția în versurile proprii a unor formule magice și onomatopeice din creația populară, ca însăși extrem de inventivă când este vorba de proiecția rostirii poetice într-un orizont ezoteric, populat cu forțe supranaturale de la care se așteaptă efecte benefice sau împlinirea unor dorințe. Poeziile din „Hore“ păstrează ritmul incantatoriu din cântecele de leagăn sau din descântece, dându-le însă altă intenționalitate poetică, diferită de bucuria ce se exprimă, la venirea pe lume a nou-născutului, prin formulele „Aluă-buă-buă/ Aluă, țucu-l maica!/ Dormi, puiule, te-alină,/ Maica-i dusă la fărână [...]// Liu-liu-liu, puiule micuț,/ Taci că ți-oi da un puiule,/ Un puiule de rândunea/ Și cu tine s-abua.“, sau de limbajul ezoteric prin care, în „Descântec“, se încearcă stabilirea legăturii cu puteri magice benefice: „Meletică/ peletică/ pog canopogo/ cara gana carga/ cararata pune etc.“ (H.S.)

## Concepte operaționale

**ELEMENTE DE VERSIFICATIE.** Particularitatea esențială a poeziei față de proză, teoretizată de poeticile clasice și menținută în linii mari până astăzi, este organizarea textului în **versuri** și comunicarea unui mesaj artistic prin elemente de prozodie: **măsură, ritm, rimă, structură strofică**. Acestea sunt subordonate îndeplinirii celorlalte două condiții ale existenței poeziei, obținerea **armoniei** și constituirea **imaginii artistice**.

**PROZODIE.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari“, din fr. *prosodie*, gr. *prosodia*, „intonare, accentuare“ (din *pros*, „către“, și *ode*, „cântec“). Accepția curentă este de știință a grupării cuvintelor în unități ritmice, de pronunțare ritmată a cuvintelor, sinonimă, în acest sens, cu **METRICA**. Alt sens este de parte a poeticii, când se referă la cantitatea și durata vocalelor, la gruparea acestora în unități ritmice.

**VERS.** Potrivit „Dicționarului de termeni literari“, termenul provine din fr. *vers*, lat. *versus*, „întoarcere“, „rând, șir al scrierii“. Reprezintă, de regulă, un rând dintr-o poezie, supus, în poezia tradițională, condițiilor prozodice. Versurile sunt îmbinări lexicale ce se repetă structural, sub aspectul măsurii, ritmului, rimei, intonației (de aceea *versus* însemna la început în limba latină „pereche de brazde“, „întoarcere a brazdei“ făcută de plugar la capătul ogorului). Versul presupune astfel o pauză finală și uneori una mediană, marcată prin **CEZURĂ**, care îl împarte în secvențe (egale sau inegale), numite **EMISTIHURI**: „Mihnea încalecă, // calul său tropotă“ (D. Bolintineanu); „— Stăi, pașă! // Să piară azi unul din noi!“ (G. Coșbuc). Versul este alcătuit dintr-un anumit număr de silabe, care formează **MĂSURA** acestuia, silabele fiind grupate, în poezia tradițională, în **unități metrice (picloare metrice)**, care stabilesc felul **ritmului**. Versurile care în final prezintă unități metrice complete sunt **acataletice**, în cazul celălalt fiind **cataletice** (piciorului metric final îi lipsește o silabă: „Doină, doină, viers cu foc“).

Tipologia versificației, în funcție de măsură, ritmul și rima folosite, a marcat, de-a lungul timpului, tehnicile de creație. Există **versul silabic**, cu măsură fixă, de pildă **ALEXANDRINUL** (folosit în epica medievală franceză referitoare la isprăvile lui Alexandru Macedon), având 12 sau 13 silabe, format din 6 iambi, cu cezură după a șasea silabă, folosit în epopei și tragedii, de unde și denumirea de vers eroic, dar întâlnit și la Dosoftei, Miron Costin și Ion Heliade-Rădulescu. **Versul ritmic** se bazează pe numărul fix de accente, de pildă **HEXAMETRUL**, alcătuit din 6 picloare metrice, de obicei dactili, fiind versul epopeii clasice grecești, folosit și de Ion Heliade-Rădulescu: „Toți încetară cu fețele-ntinse tăcând să-l asculte“.

**Versul alb**, inaugurat de Henry Howard în 1540, la traducerea în engleză a „Eneidei“, este folosit apoi de Shakespeare și de poeții romantici. Simboliștii și în mare parte poezia secolului XX utilizează **versul liber**, desprins de orice condiționare prozodică, fără ritm, rimă și cu măsură inegală.



**RITM.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari“, din fr. *rythme*, lat. *rythmus*, gr. *rythmos*, „mișcare regulată și măsurată“, „cadență melodică“. Reprezintă repetarea ordonată a silabelor accentuate și neaccentuate și a pauzelor într-un vers. Prin îmbinarea silabelor accentuate și neaccentuate (în antichitate a silabelor lungi cu cele scurte), se ajunge la formarea unei unități ritmice, numită **picior metric**.

În versul românesc, elementul fundamental este unitatea ritmică formată din 2, 3, 4, 5 și 6 silabe, în funcție de care se definesc tipurile de ritm:

1. **Ritmuri binare**, în care unitatea metrică (piciorul metric) este formată din 2 silabe: a) **ritmul trohaic**, cu unitatea metrică numită **troheu**, prima silabă fiind accentuată, iar a doua neaccentuată: „Doină,/ doină,/ cântec/ dulce“ („Doina“),  $\underline{V}/\underline{V}/\underline{V}/\underline{V}/$ ; b) **iambic**, cu piciorul metric numit **iamb**, cu a doua silabă accentuată: „În vaduri ape repezi curg“ (G. Coșbuc),  $V/\underline{V}/V/\underline{V}/$ .

Termenul **TROHEU** provine din fr. *trochée*, gr. *trohaios*, „alergător“, ritmul trohaic fiind alert, dinamic, întâlnit mai ales în poezia populară, potrivit pentru dans.

**IAMBUL** (din fr. *iambe*, lat. *iambus*, gr. *iambos*, de la Iambo, preoteasă a cultului zeiței Demeter) creează un ritm ascendent, lin, specific poeziei culte, îndeosebi elegiilor și meditațiilor, folosit frecvent de Eminescu, de unde și referințe poetice asupra lui: „Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile“.

2. **Ritmuri ternare**: a) **dactilic**, bazat pe un **dactil**:  $\underline{V}V$ : „Ard depărtările“ (M. Eminescu),  $\underline{V}V/\underline{V}V$ ; b) **anapestic**, numit și ritm antidactilic, cu ultima silabă accentuată,  $VV\underline{V}$ : „De-mi vorbiți mă fac că n-aud“ (M. Eminescu),  $VV\underline{V}/VV\underline{V}/VV\underline{V}$ , vers poliritmic, format dintr-un anapest, un amfibrah și un troheu; c) **ritmul amfibrahic** (bazat pe un **amfibrah**,  $V\underline{V}$ : „În liniștea serii“ (M. Eminescu),  $V\underline{V}/V\underline{V}$ ; d) **ritmul cretic**, bazat pe unitatea cretică, opusă amfibrahului, formată din două silabe accentuate și una neaccentuată,  $\underline{V}\underline{V}$ : „Să-mi fie somnul lin“ (M. Eminescu),  $V\underline{V}/\underline{V}\underline{V}$ , amfibrah + cretic.

**DACTILUL** (din fr. *dactyle*, lat. *dactylus*, gr. *daktylos*, „deget“) formează un ritm descendent, care atenuază armonia sonoră a versului.

**AMFIBRAHUL** (din fr. *amphibraque*, gr. *amphi*, „din două părți“, *brachys*, „scurt“) creează un ritm unduitor, larg, deschis, al spațiilor cosmice, fiind folosit frecvent de Eminescu.

3. **Ritmuri cuaternare**, bazate pe unitățile ritmice de 4 silabe, dintre care una poartă accentul: a) **peon I**,  $\underline{V}VV$ : „Valurile, vânturile“ (M. Eminescu),  $\underline{V}VV/\underline{V}VV$ ; b) **peon II**,  $V\underline{V}V$ : „Luceafărul așteaptă“ (M. Eminescu),  $V\underline{V}V/V\underline{V}V$  (peon II + amfibrah); c) **peon III**,  $VV\underline{V}$ : „O mreață de văpaie“,  $V\underline{V}/VV\underline{V}$ , amfibrah + peon III; d) **peon IV**,  $VVV\underline{V}$ : „Să mă lăsați să mor“ (M. Eminescu),  $VVV\underline{V}/VV\underline{V}$  (peon IV + iamb).

**PEONUL** (din gr. *paian*, după numele Paionios, „Tămăduitorul“, dat lui Apollo) forma în Antichitate un ritm solemn, folosit mai ales în imnurile păgâne. Eminescu îi aprecia valoarea eufonică: „Și-i diamant, peonul, îndrăznețul...“.

Cuaternar este și **ritmul coriambic**, îmbinare de un troheu și un iamb,  $\underline{V}V\underline{V}$ : „Stelele-n cer.../ Până ce pier“ (M. Eminescu),  $\underline{V}V\underline{V}$ ;

Există și ritmuri mai rare: **cvînar**, alcătuit din unități metrice de cinci silabe,  $VVV\underline{V}$ ; **mesomacru**, „Pe-un prund de oseminte“ (M. Eminescu),  $\underline{V}/VVV\underline{V}$  (iamb + mesomacru); **senar**, **hipermesomacru**, alcătuit din unități ritmice de șase silabe,  $VVV\underline{V}V$ : „Pe mișcătoarele cărări“ (M. Eminescu),  $VVV\underline{V}/V\underline{V}$  (hipermesomacru și iamb), sugerând, prin cadența largă a versului, marile deschideri ale spațiului poetic eminescian.

**STROFĂ.** Termenul provine din fr. *strophe*, gr. *strophe*, „întoarcere“ (o parte a corului antic orientată spre dreapta, spre deosebire de cealaltă parte, *antistrofa*, orientată spre stânga). Reprezintă, în versificația modernă, diferite combinații asociative ale versurilor, în funcție de măsură, ritm, rimă, idee poetică. După numărul versurilor conținute, există o varietate de forme ale strofei:

a) **Monoversul**, cu rol de incipit, de final sau marcând în corpusul textului poetic simetria, refrenul sau leitmotivul; poate constitui, printr-un efort de creație de mare concentrare, chiar singurul vers al poeziei, ca în „Poeme într-un vers“, de Ion Pillat: „Foc stins, cort strâns, pustiul și pulberea plecării.“ („Popor nomad“).

b) **Distihul** (gr. *distichos*), strofă alcătuită din două versuri rimând între ele. Se întâlnește în gazel, poezie cu formă fixă, în care versurile primei strofe rimează și cu fiecare al doilea vers din strofele următoare (a a, b a, c a etc.): „Copiii nu-nțeleg ce vor:/ A plânge-i cumînția lor.// Dar lucrul cel mai laș în lume/ E un



bărbat tânguitor.// Nimic nu-i mai de răs ca plânsul/ În ochii unui luptător.// O luptă-i viața; deci te luptă/ Cu dragoste de ea, cu dor.“ (G. Coșbuc, „Lupta vieții”). În poezia antică reunea două versuri de măsuri diferite, un hexametrul și un pentametrul, ca în „Tristele”, de Ovidiu, formând un **distih elegiac**.

c) **Terțina** (din it. *terzina*, „a treia rimă”, lat. *tertius*, „al treilea”) este o strofă de trei versuri, cu rimă încrucișată, primul rimând cu al treilea, iar al doilea cu primul din strofa următoare (a b a, b a b etc.), procedeul repetându-se până la sfârșitul poeziei, devenită astfel poezie cu formă fixă, în care ultimul vers, izolat, rimează cu cel dinainte. Terțina are și o măsură fixă, *endecasilabul* (versul de 11 silabe). Ultimele două strofe ale unui sonet sunt terține. „**Divina comedie**” a lui Dante este scrisă în terține. În literatura română, terține scriu Mihai Eminescu, George Coșbuc, Șt. O. Iosif, Nichita Stănescu.

**Terțetul** acoperă parțial noțiunea de terțină, referindu-se numai la alcătuirea strofei de trei versuri, fără implicațiile prozodice amintite, având de obicei **monorimă** (a a a):

d) **Catrenul** (din fr. *quatrain*, „catren”, lat. *quattuor*, „patru”), strofa de patru versuri, reprezintă probabil forma cea mai răspândită în creația poetică. Rima unui catren este de obicei încrucișată (a b a b) sau îmbrățișată (a b b a) dar poate prezenta și **semirimă**, cu omofonie numai la versurile 2 și 4: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă” (M. Eminescu). Uneori catrenul reprezintă singura strofă a unui poem.

e) **Sextina** (din fr. *sextine*, cf. lat. *sextus*, „al șaselea”). Termenul trimite la strofa de șase versuri, dar denumește și o poezie cu formă fixă, inventată în secolul al XII-lea de trubadurul Arnaud Daniel (Wolfgang Kayser) și frecventată mai ales în Evul Mediu, dar și de către poeții moderni. E alcătuită din 39 de versuri, șase strofe a câte șase versuri, cu o rimă riguros respectată, și o terțină, având o distribuție savantă a cuvintelor din versurile finale ale primei strofe, care se regăsesc la sfârșitul tuturor celorlalte cinci strofe, de obicei în ordinea **6 1 5 2 4 3**.

Există și strofa **cvinaria sau cvintetul** (de cinci versuri) și strofa polimorfă, de șapte (**septetul**), opt (**octava**, forma preferată pentru epopee în literaturile romanice, de către Ariosto, Camões, Tasso), nouă (**nona**), zece (**decima**), douăsprezece versuri. Octava este folosită de Mihai Eminescu în poezia „**Glossă**”, respectând condițiile prozodice ale acestui tip de strofă (rima: a b a b c d c d, cu pauză după al patrulea vers) și pe cele ale **glosei** ca poezie cu formă fixă.

**RIMĂ.** Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**”, din fr. *rime* și denumește una dintre cele mai importante figuri de sunet ale poeziei. Constă în coincidența sonoră a finalului a două sau mai multor versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Fiind un mijloc de bază în constituirea armoniei poetice (**eufonia**), alături de ritm, rima a fost analizată amănunțit de-a lungul timpului, rezultând numeroase moduri de clasificare.

Cea mai cunoscută clasificare este în funcție de **poziția rimelor în cadrul strofei**; prin aceasta, rima își exercită rolul esențial de armonizare sonoră a versurilor componente: a) **rime împerecheate**, după structura a a b b; b) **rime încrucișate**, a b a b; c) **rime îmbrățișate**, a b b a; d) **rime interpolate**, într-o strofă de șase versuri, a a b c c b; e) **monorimă**, repetată la trei sau mai multe versuri succesive, folosită îndeosebi în poezia populară; f) **rime variate**, când ordinea lor nu este uniformă, îndeosebi în fabule; g) **rime interioare**: „Nunul mare, mândrul soare, și pe nună, mândra lună.” (M. Eminescu).

O clasificare sugestivă pentru efectele sonore produse este aceea în funcție de **numărul de sunete coincidente** de la sfârșitul versurilor ce rimează: a) **rima simplă**, cu sunete ce cuprind un singur accent principal: – **masculină**, când accentul cade pe ultima silabă, fiind monosilabică (rimează numai o singură silabă), posibilă numai în cazul ritmului iambic: „Dar nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul:/ – Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?” (M. Eminescu); – **feminină**, cu accentul principal asupra penultimei silabe, fiind bisilabică și posibilă în cadrul ritmului trohaic sau amfibrahic: „Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă.” (M. Eminescu); b) **rima complexă**, când rimează cuvinte ce includ, pe lângă accentele principale, și accente secundare: – **rime dactilice**: „Clătind catargele/ tremură largele” (M. Eminescu); – **rime hiperdactilice**, când accentul cade pe a patra silabă, în cazul peonilor: „mălurile.../ valurile”. (Gh.S., H.S.)



## De-a v-ați ascuns...

După reprezentarea ludică a faptelor genezei și ale creației, Tudor Arghezi evită, diminuând prin joc, și momentele grave ale sfârșitului vieții. Ludicul de origine divină este ritualul amăgitor ce asigură suportabilitatea existenței, înscriindu-se în desacralizate ritualuri ale trecerii într-un univers ludic, construit de la un capăt la altul pe ideea jocului divin, imitativ până la desacralizare. Fiecare obiect sau eveniment este conceput după reguli restrictive, dar perspectiva ludică le umanizează, înscriindu-le, de cele mai multe ori, în sfera **alegoriei**.

În poezia „De-a v-ați ascuns...”, apărută în primul volum de versuri al lui Tudor Arghezi, „Cuvinte potrivite” (1927), jocul cu moartea, mai bine zis „de-a moartea”, este, ca și în „Miorița”, un joc al destinului uman, pornit de la o realitate existențială neiertătoare. Pentru poet, inevitabilul este disimulat într-un **joc domestic**, aparent inofensiv, înscris în ritualitatea comună a existenței, nu lipsită însă de fiorul neantului. De aceea, ideea de joc misterios apare chiar din prima strofă: „Dragii mei, o să mă joc odată/ Cu voi, de-a ceva ciudat./ Nu știu când o să fie asta, tată,/ Dar, hotărât, o să ne jucăm odată,/ Odată, poate, după scăpătat.” Fiecare cuvânt care se repetă aici obsedant, „odată”, „o să mă joc”, „o să ne jucăm”, fixează o proiecție incertă, neștiută, dar oricum hotărâtă, în cealaltă margine a timpului uman, „după scăpătat”, tot atât de misterioasă ca și miticul **in illo tempore**, timp al începutului, al nașterii tuturor lucrurilor. Jocul „de-a moartea” este de neevitat, de el nimeni nu poate scăpa, „un joc viclean de bătrâni/ Cu copii, ca voi, cu fete ca tine,/ Joc de slugi și joc de stăpâni,/ Joc de pasări, de flori, de câni,/ Și fiecare îl joacă bine.”, atotcuprinzătoarea **enumerație** sugerând înstăpânirea sa deplină asupra lumii, cu toată tristețea existențială implicată.

Fenomenul morții este transfigurat poetic în cele mai mici detalii, împins în plan alegoric, figurile de stil urmând îndeaproape procesul treptat al deriziunii fizice a ființei umane. Masa cea de taină a morții fiecăruia este ținută „Subt coviltirele lui Dumnezeu”, sub protecție divină, până când, „Într-o zi piciorul va rămâne greu”, semnificând apăsarea vieții, greutatea fără margini ce îl cuprinde pe omul aflat în pragul morții. Mâna devine „ștângace”, ochiul este „sleit”, iar limba „scămoasă”, toate aceste manifestări arătând că lumea întreagă este supusă unui fenomen unic, după care alcătuirea materială, fragilă, a corpului, se destramă.

Mecanica jocului extincției are o simbolică perfectă: „Începe încet, ca un vânt./ Eu o să râd și o să tac,/ O să mă culc la pământ./ O să stau fără cuvânt,/ De pildă, lângă copac.” Tăcerea și seninătatea răsului semnifică o moarte anticipată, așteptată de mult timp, oricând posibilă, căci mereu adică „ca un vânt” în preajma ființei umane. Copacul, **axis mundi**, este simbolul deznădejdiei existențiale a omului, al destinului implacabil, care izbește cu putere în fiecare zăgaz, pentru a opri forțele vitale ale organicului.

Jocul cu moartea, de fapt de-a moartea, este înscris chiar în actul creației divine: „E jocul Sfintelor Scripturi./ Așa s-a jucat și Domnul nostru Isus Hristos/ Și alții, plini de friguri și de călduri,/ Care din câteva sfinte tremurături/ Au isprăvit jocul, frumos.” Cele câteva „sfinte eufemism, ideea de moarte, ca proces ireversibil, fiind motivată de poet prin legenda biblică a învierii: „Știind că și Lazăr a-nviat,/ Voi să nu vă mâhniți, s-așteptați,/ Ca și cum nu s-a întâmplat/ Nimic prea nou și prea ciudat./ Acolo, voi gândi la jocul nostru, printre frați.” După să nu vă mâhniți tare/ Când mă vor lua și duce departe/ Și-mi vor face un fel de înmormântare/ În lutul afănat sau tare./ Așa e jocul, începe cu moarte.” Lutul din care a fost creat omul în majoritatea legendelor lumii, de la „Epopoea lui Ghilgameș” până la mitologia creștină, se întoarce în pământul impersonal ce-i adăpostește pe toți care au murit de la începuturile lumii.



După moarte, în mod banal, mereu la fel, nu mai rămân decât bunurile materiale dobândite în timpul vieții, care mai pot să aducă aminte de răposat: „Tata s-a îngrijit de voi,/ V-a lăsat vite, hambare,/ Pășune, bordeie și oi,/ Pentru tot soiul de nevoi/ Și pentru mâncare.“ Toate aceste „lucruri din afara ființei“ sunt inutile în fața tristeții care-i cuprinde pe cei apropiați. Ziua învierii, a eliberării de moarte, este așteptată, de aceea, cu multă nerăbdare, într-o Apocalipsă de mult anunțată de cărțile sfinte: „Toți vor învia, toți se vor întoarce/ Într-o zi acasă, la copii,/ La nevasta, care plânge și toarce,/ La văcuțe, la mioarce,/ Ca oamenii gospodari și vii“. Până atunci, copiii trebuie să își continue însă propria viață, pregătind o nouă treaptă a morții: „Voi creșteți, dragii mei, sănătoși,/ Voinici, zglobii, cu voie bună,/ Cum am apucat din moși-strămoși./ Deocamdată, feții mei frumoși,/ O să lipsească tata vreo lună.“. Copiii repetă ciclurile existenței, vor ajunge mari, se vor căpătui, transformându-se chiar în cărturari: „Și, voi ați crescut mari,/ V-ați căpățuit,/ V-ați făcut cărturari,/ Mama-mpletește ciorapi și pieptari,/ Și tata nu a mai venit...“. Întârzierea tatălui în promisa întoarcere la viață este determinată de nesfârșita amânare a învierii, a programării tardive sau *sine die* a Schimbării la Față a lumii. Moartea devine astfel o eternitate: „Apoi, o să fie o întârziere,/ Și alta, și pe urmă altă./ Tata nu o să mai aibă putere/ Să vie pe jos, în timpul cât se cere,/ Din lumea ceealaltă.“.

Sfârșitul ființei umane, într-o lume lipsită de credință adevărată în Dumnezeu, se traduce tocmai prin această ireversibilitate a destinului fiecărui om care pleacă pe „drumul fără întoarcere“, din care se deduce revolta, tăgada știută a poeziei argheziene: „Puii mei, bobocii mei, copiii mei!/ Așa este jocul./ Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câți vrei,/ Arde-l-ar focul!“. **Imprecația finală** împotriva morții este punctul culminant al unei **litanii existențiale** care demonstrează că lumea funerară, a pământului, a condamnaților la chinul lui Sisif, nu mai reușește transcenderea, întoarcerea la eternitatea vieții primordiale. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)*

**Ex. 3/ p. 42.** Stabiliți ce elemente legate de cultul strămoșilor pot fi identificate în poezie.

Cultul strămoșilor este o temă subiacentă în poezia „De-a v-ați ascuns...“, fiind reprezentată în primul rând de evocarea ritualului morții în variantă creștină. Amintirea celor duși este, apoi, prezentă în mai multe secvențe poetice: învierea lui Lazăr evocă momentul resurecției finale a tuturor muritorilor; moștenirea de „vite, hambare,/ Pășune, bordeie și oi“ păstrează multă vreme amintirea înaintașilor; pomenirea morților, specifică ritualului creștin, face parte dintr-un bogat și diversificat cult al strămoșilor.

**Ex. 4/ p. 42.** Viziunea țărănească asupra morții constă în reprezentarea acestui eveniment ca o mare călătorie. Recunoașteți elementele care dezvoltă motivul călătoriei în poezia lui Arghezi și stabiliți semnificațiile lor.

Mitul mării călătorii este o expresie a transcenderii ființei umane împlinite prin moarte: omul aflat în pragul extincției, spunea Mircea Eliade, trăiește experiența unei postexistențe, a întoarcerii în natură, în univers. Clipa morții este experiența ultimă a ființei muritoare, lipsită, în plan real, de posibilitatea de a se perpetua spiritual, prin desprinderea sufletului de trup. Tudor Arghezi figurează, în poezia „De-a v-ați ascuns...“, aceste trepte ale regăsirii de sine, ale mării călătorii. Încă din primele versuri, se fixează pragul temporal al începerii ei, încă incert, figurat prin repetiția adverbului „odată“, semn implicit al marelui orizont mitic spre care sufletul se îndreaptă „după scăpat“, într-un inevitabil apus al ființei. Moartea ca joc universal, egalizator, „joc viclean de bătrâni“, „cu copii“, „cu fetițe“, „joc de slugi și joc de stăpâni“, are un ritual ireversibil, cu semne incipiente de slăbire a ființei („Într-o zi de piciorul va rămâne greu,/ Mâna stângace, ochiul sleit, limba scâmoasă“), reverberată în spațiul dimprejur, „încet, ca un vânt“, cu manifestări imprevizibile: „Eu o să râd și o să tac“./ O să mă cule la pământ./ O să stau fără cuvânt.“ Moartea devine „jocul Sfințelor Scripturi“, înscriindu-se în reprezentări



mitice mai largi („Așa s-a jucat și Domnul nostru Isus Hristos”), ca o mare călătorie, fără întoarcere, deși se lasă iluzia că „și Lazăr a-nviat” sau că „Toți vor învia, toți se vor întoarce/ Într-o zi acasă, la copii,/ La nevasta, care plânge și toarce.” Către finalul poeziei se strecoară subtil, gradat, ambiguu, ideea plecării ireversibile: „O să lipsească tata vreo lună./ Apoi, o să fie o întârziere,/ Și alta, și pe urmă altă./ Tata nu o să mai aibă putere/ Să vie pe jos, în timpul cât se cere,/ Din lumea cealaltă”.

**Ex. 6/ p. 42.** Elementele de viziune țărănească și creștină sunt integrate de Tudor Arghezi într-o perspectivă originală asupra morții. Prezentați-o.

În viziunea țărănească adoptată de Tudor Arghezi, moartea este un fenomen firesc al naturii, care nu poate fi învins, privit ca eveniment existențial ireversibil. De aceea, pentru a atenua caracterul terifiant al acestui „joc de-a moartea”, poetul detaliază etapele acestui fenomen sub formă ludică, eufemizând efectele trecerii ireversibile în lumea de apoi, micșorându-i din gravitate. Cei tineri nu trebuie să se sperie, pentru că, în fond, totul se reduce la un joc „de-a v-ați ascuns”, deși cel căruia îi vine sfârșitul dispare pentru totdeauna.

**Ex. 9/ p. 43.** Tudor Arghezi a folosit în mod original blestemul în creația sa. Una dintre poeziile sale poartă chiar acest titlu. Citiți-o și exprimați în scris prin ce v-a surprins acest text.

Poezii de infernală imprecăție sunt, la Tudor Arghezi, „**Blesteme**”, din volumul „**Cuvinte potrivite**”, și „**Blesteme de babă**”, din „**Una sută una poeme**”. Imprecăția finală din „**De-a v-ați ascuns...**” reprezintă revolta supremă a omului prins în închisoarea unui trup trecător, idee apărută pentru prima dată la Platon, în dialogul „**Cratylus**”. Libertatea omului nu poate fi totală dacă viața este limitată prin moarte. Spaima și disperarea în fața acestui eveniment inevitabil sunt traduse tocmai prin blesteme, prin imprecății, devenite, la Tudor Arghezi, memorabile figuri de stil.

În poezia „**Blesteme**” se compune o imagine a degradării totale a spațiului existențial și a lumii oamenilor: „Cetatea să cadă-n nămol,/ Păzită de spini și de gol./ Usca-s-ar izvoarele toate și marea.” În simțurile dereglate ale ființei bolnave, timpul și spațiul se învâlmășesc: „Să usture aerul greu, ca oțetul,/ Să șchioapete ziua ca luntrea dogită,/ Să-ntârzic ora în timp să se-nghită,/ Și, nemărginită, secunda/ Să-și treacă prin suflet, gigantică, unda.” Destrămarea trupului dobândește imagini terifiante, zugrăvite în una din cele mai concentrate pagini ale monstruosului. Pentru faptele sale, omul merită uneori imprecăția totală, devastatoare, ale cărei urmări sunt semne ale unei infernale Apocalipse umane, aglomerate în avalanșă: carnea se umflă, se umple de bube, o cocoașă se ivește în spate, ființa devenind un demon grotesc, expresie a ridicolului existențial.

În „**Blesteme de babă**”, degradarea corpului uman, a acestui „cadavru de ignoranță”, cum îl numesc scrierile apocrife pe omul declasat din ierarhia celestă, fără „ființă de lumină”, atinge limite imagistice insuportabile: viermii vin să sfredească „hoitul”, limbricii rânza, zgârciurile nu sunt nici ele uitate, la fel nasul, în locul lor va rămâne o gaură hădă, ca a mumiiilor, întregul trup va deveni o „mocirlă” infamă, apele se vor feri de spectacolul degradant al cămii, furnicile se vor îngrămădi pe rămășițele funeste, muștele vor bâzâi deasupra acestui „gunoi”, iar șobolanii, omizile negre și șoarecii, „păianjenul cât tine de mare” vor participa la această dantescă dezintegrare a ființei. Totul se transformă într-o „hârcă jumătate cu carne”, care pute, iubirea va fi uitată, mormântul va azvârli afară scheletul care și el „pute”, cucuvelele vor păzi singurătatea deplorabilă a celui care „a pierdut” viața: „Să nu vrea să-ți încape/ Stârvul nici-o groapă/ Curată sau murdară,/ Că te-ar zvârli din el pământu-afară./ El nu te vrea culcat într-un sicriu,/ Ci aruncat în groapa lui, de viu.”

**Ex. 10/ p. 43.** Citiți poezia „**De ce-aș fi trist?**” și puneți-o în legătură cu poemul studiat.

Poezia „**De ce-aș fi trist?**” este o meditație melancolică pe tema **fortuna labilis**, bazată pe o **antiteză** dezvoltată între o natură calmă, fastă, de toamnă târzie, frumoasă, lină, și soarta efemeră a omului, marcată obsedant prin **interogație** și prin observația finală: „Și totuși...”. Poetul insistă, în versuri subtil stilizate, asupra elementelor de pastel ale naturii, subliniind muzicalitatea discretă a imaginilor, plasticitatea culorilor, curgerea lină a luminii în liniștea cosmică a apusului de soare și a înfiripării stelelor nopții. O plinătate amăgitoare a vieții ar putea îndepărta poetul de spaimele



sfârșitului, mai ales că trăiește într-un cosmos armonizat de ghirlande de flori și de iederi revărsate în pridvoare sau cățarate pe ferestre, de razele de soare, de lună și de luceferi ce se perindă, succesiv, „prin liniști de lumină”. Eului liric îi este dat și harul creației poetice: „să frământ/ Cu sunet de vioară urciul de pământ.” Repetiția interogativă „De ce-aș fi trist?” amplifică, de-a lungul întregii poezii, în planurile ei profunde, antinomia dintre eul efemer și frumusețea eternă a naturii, dată de „pacea duioasă și blajină” a liniștii unei case cu șită de pe Trotuș, de frunza ce „scoboară din ramuri câte una”, de luceferii de noapte ce străjuiesc singurătatea poetului. Poezia se învâluie astfel, toată, într-un aer greu de melancolie, astfel încât titlul ei își vădește tot mai mult intenția afirmativă bănuită de la început, de la primul vers.

**Ex. 1/ p. 43.** Amintiți-vă balada „Miorița” și identificați imaginea unitară, cu caracter concret, prin care este reprezentată moartea.

În „Miorița”, ritualul acesta se transformă într-o grandioasă **alegorie a morții ca nuntă**, care, în fapt, desăvârșește integrarea ciobanului în ritmurile eterne ale naturii. Singurătatea lui nu va fi vegheată numai de obiectele și de ființele apropiate muncii sale, ci și de elementele universului: într-o natură-biserică de extensie cosmică, soarele și luna îi vor ține cununa, munții-preoți îl vor veghea în eternitate, stelele-făclii vor fi totdeauna prezente deasupra mormântului. Imaginea creată de alegoria morții ca nuntă, alcătuită dintr-o suită de comparații, epitete, metafore și personificări, este de o mare complexitate și constituie apoteoza ciobanului moldovean în fața morții: „Iar tu de omor/ Să nu le spui lor,/ Să le spui curat/ Că m-am însurat/ Cu-o mândră crăiasă,/ A lumii mireasă;/ Că la nunta mea/ A căzut o stea;/ Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa,/ Brazi și pâlținași/ I-am avut nuntași,/ Preoți, munții mari,/ Paseri lăutari/ Păsărele mii/ Și stele făclii!”

**Nuntirea** instituie un **axis mundi** magic, pentru că sufletul ciobănașului, într-un elan ascensiv, va continua să existe și după moarte, într-o **viziune panteistă**, evocat de obiectele personale ale celui dispărut și integrat în elementele naturii: fluierul, aștrii, munții, brazii, pâlținașii. Un astfel de spațiu antropizat conservă energiile primordiale, făcând ca amintirea tânărului să rămână vie în mintea urmașilor. Ca urmare, moartea ca nuntă, reprezentată printr-o dublă alegorie, a vieții și a iubirii, este un exercițiu magic, având rolul de a transfigura moartea, de a o integra într-un ciclu natural. Neavând puterea de a se opune momentului inevitabil al morții, ciobănașul supraviețuiește doar în formă imaterială, spirituală. Se întâlnesc aici reminiscențe ale unor credințe străvechi, după care sufletul este nemuritor, numai corpul fiind supus dispariției. Moartea ciobănașului este o scurtcircuitare a simțurilor, o integrare în lumea invizibilă, eternă. Prin moartea sa, ciobănașul se desprinde de hainele efemere ale existenței terestre, se esențializează, trece dincolo, efectuează o **călătorie regresivă în spațiul atemporal, mitic**.

**Ex. 4/ p. 43.** Observați preocuparea pentru postexistență prezentă atât în balada „Miorița”, cât și în poezia lui Arghezi. Motivați-o.

Ideea de **postexistență** este o temă fundamentală a tuturor eshatologiilor lumii, de la akkado-sumerieni la creștini. În cazul ciobanului mioritic, este preluată dintr-un substrat arhaic geto-dacic ideea de imortalitate a sufletului, perceput ca o entitate nonmaterială. Postexistența creează o speranță a lumii ideale, paradiziace, viziune total opusă filozofiilor mai noi, existențialismului de exemplu, în concepția căruia moartea reprezintă „neantul total”, după care nu mai urmează nimic. Speranța este un sentiment transcendent, de origine divină, singura capabilă să înfrângă ruperea totală a legăturilor materiale dintre trup și suflet. Arghezi, redând viziunea țărănească asupra vieții, nutrită din concepții străvechi despre viață și moarte, se înscrie în aceeași viziune mioritică asupra existenței. (H.S.)



## Concepte operaționale

**LIMBAJUL POETIC.** Este rezultatul utilizării particularizate a tuturor resurselor stilistice și prozodice oferite de limbă, cu scopul producerii de efecte artistice și estetice. „Limbajul poetic, spune Wolfgang Kayser, se caracterizează prin capacitatea sa de a evoca imagini. El nu formulează păreri, nici nu rezolvă probleme, ci evocă o lume într-o plenitudine obiectuală. Deoarece nu se referă, ca orice alt limbaj, la o obiectualitate existentă în afara limbii, ci mai degrabă abia o creează el însuși, va folosi toate mijloacele lingvistice care îi pot fi de folos în acest scop.” Limbajului poetic îi sunt caracteristice **ambiguitatea și deschiderea**, crearea de conotații multiple care să ofere numeroase posibilități de receptare și de interpretare, de proiectare a textului poetic dincolo de el însuși.

Cum este și firesc, problematica limbajului poetic atrage în mod inevitabil discuția asupra stilului artistic și, de fapt, mai întâi asupra stilului în general. Materialul folosit pentru construcția discursului poetic este oferit de compartimentele limbii: fonetic, lexical, morfologic și sintactic, care își combină în chip particular formele de exprimare, rezultând ceea ce se numește stilul individual al operei literare sau, prin extensie, al unui poet, al unui curent literar, al unei epoci.

**IMAGINEA ARTISTICĂ.** Este produsul unui proces de reprezentare mentală a impresiilor produse de o operă de artă, din literatură, pictură, sculptură, muzică etc. În domeniul literaturii, imaginea artistică este perceptibilă prin exercitarea funcției iconice (de reprezentare) a cuvântului, care proiectează în spațiul mental imagini obiectuale, însoțite de senzații, percepții, reprezentări, stimulate în școală de exercițiul de analiză literară realizat la contactul cu textul. Această proiecție în spațiul imaginar urmează, după esteticianul englez I. A. Richards („**Principii ale criticii literare**”), etape distincte, care explică lectura unui poem: „Ochiul înregistrează o succesiune de cuvinte tipărite. Rezultatul este un mănunchi de reacții în ansamblul cărora se pot distinge șase tipuri aparte de evenimente: I. Senzația vizuală a cuvintelor tipărite. II. Imagini asociate intim cu aceste semne. III. Imagini relativ libere. IV. Referințe («gânduri») la diferite obiecte. V. Emoții. VI. Atitudini afectiv-voliționale.” În plus, dacă se dă glas, valoare discursivă „gândurilor”, reflecțiilor de lectură, se obține **comentariul literar**.

Toate aceste evenimente afective și mentale se produc pe temeiul acelui „sensorium” general al funcției imaginare care este **spațiul literar** (care ar putea fi echivalat, pentru o mai ușoară înțelegere, cu imaginea literară), noțiune fascinantă a criticii și a poeticilor moderne. Toți autorii, spune Gilbert Durand (în „**Structurile antropologice ale imaginarului**”), „au fost frapați de caracterul nemijlocit și insolit al imaginii. Niciodată cubul perfect nu va fi atât de spontan cub ca un cub imaginat”. Spațiul, înțeles aici ca spațiu psihologic, ca acțiune interiorizată, este un izvor inepuizabil de idei și de imagini, care, la rândul lor, dezvoltă, în toate direcțiile, ignorând legile spațiului real, un roi luxuriant de imagini. Este un fel de spațiu euclidian, deosebit de cel algebrizat al fizicii, iconografic pur, în care obiectele-imagini se deplasează liber, oricând chemate dintr-un cadru de rezervă în centrul atenției mentale. Gaston Bachelard îl numește **spațiu poetic**, consacrandu-i un studiu de referință, „**La Poétique de l'espace**”.

Spre exemplificare, versurile „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund” încorporează elemente spațiale care se perindă caleidoscopic în cadrul percepției vizuale. Primul cuvânt ar conține un gest de chemare, eventual un braț ridicat, dublat de o imagine sonoră, indicând spre **codru**, al doilea element care, dintr-un loc de rezervă, ocupă întregul spațiu imaginar. Imediat însă perspectiva se îngustează, fixându-se asupra altor două elemente spațiale: **izvorul și prundul**. Pentru a întregi imaginea literară, sunt necesare reluarea lecturii și fixarea în spațiul imaginar, printr-un efort de memorie, a fiecărui element.

În parcurgerea acestui periplu ideal se desprind, în afară de o dimensiune spațială, altele două, complementare: dimensiunea temporală și aceea cinetică, alte două concepte esențiale, **timpul și mișcarea**, perceptibile în cuprinsul imaginii literare. Bachelard observa că „în cele o mie de alveole ale sale spațiul ține un timp comprimat” și, desigur, o energie potențială care declanșează mișcarea obiectuală. Aceste potențialități ale spațiului poetic se datorează celor trei proprietăți ale imaginii: **ocularitate, profunzime și ubicuitate** (Gilbert Durand). Ele corespund unei triple etajări în reprezentarea spațiului, disociate de Piaget, perceptibile și în analiza literară: ar exista mai întâi o reprezentare a unor „grupuri” de lucruri, constituind „raporturile topologice elementare”; acestea ar fi coordonate în „relații de ansamblu” sau „relații proiective elementare”; în fine, toate s-ar îngloba în „spațiul euclidian propriu-zis”, amintit mai sus. Dintre toate acestea, ocularitatea este condiția apriorică a spațiului imaginar. Cele mai multe reprezentări



ale omului vin pe cale vizuală. „Contemplarea lumii, observă Durand, înseamnă deja transformarea obiectului“, reprezentarea lui prin efectele limbajului. Profunzimea, faimoasa particularitate a imaginii tridimensionale, supralicitată îndeosebi în pictură, este produsă tot de ocularitate, văzul fiind prin excelență un organ al depărtării: „Spațiul este constituțional o invitație la profunzime, la marea călătorie. Copilul care întinde brațele spre lună are în mod spontan conștiința acestei profunzimi în vârful degetelor și e mirat doar de faptul că nu atinge imediat luna: îl decepționează substanța timpului, nu profunzimea spațiului. Deoarece imaginea, ca și viața, nu se învață: se manifestă.“ (Gilbert Durand).

Cea de a treia proprietate și cea mai importantă a imaginii este ubicuitatea ei în câmpul perceptiv, dată de omogenitatea spațiului euclidian și de independența sa absolută față de legile fizice. În acest câmp perceptiv, orice obiect se poate așeza în spațiu ca într-un **centrum mundi**. Pe principiul analizei și al similitudinii, el poate chema alt obiect sau se poate substitui acestuia. Totodată, se poate supradimensiona sau micșora, apropia sau depărta, într-un proces de neconținută transfocare. De pildă, citind versurile: „El, singuratic, duce către cer/ Brazda pornită-n țară, de la vatră“ (Tudor Arghezi, „Belșug“), în centrul spațiului imaginar se așază, ca pe un ecran cosmic, figura monumentală a țăranului, similar unui Atlas uriaș sprijinind cerul. Ulterior imaginea se modifică substanțial, **brazda** ascensivă („pornită-n țară“) dominând câmpul vizual. (Gh.S.)

#### ADDENDA

Gaston Bachelard, 1957

„Imaginea, operă pură a imaginației absolute, este un fenomen al ființei, unul dintre fenomenele specifice ființei vorbitoare.“

**FIGURILE DE STIL.** Pe temeiul reprezentării lumii se constituie și imaginile produse de **figurile de stil**. Comparația menține, de exemplu, la distanțe simetrice, într-un echilibru relativ, imaginea plastică a ambilor termeni comparați. În versul „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jărat“, în spațiul ideal se alătură imaginea astrului nopții cu aceea a unui jărat intens, incert situat la orizont. Între ele se creează ceea ce observa Gérard Genette: „...o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă **figură**, și vor fi tot atâtea figuri câte forme vom putea găsi pentru fiecare spațiu de fiecare dată creat între linia semnificantului și a semnificatului“. **Figurile de stil**, ca și figurile geometrice, de pildă, **sunt forme spațiale**, mai puțin precise decât ele, reprezentabile potrivit imaginației, experienței, instruoției și sensibilității fiecărui cititor. Ele creează, potrivit unei clasificări tradiționale, **imagini vizuale, auditive, olfactive, cinetice sau motorii, sinestezice**, acestea din urmă bazate pe o interferență de simțuri și de senzații.

Percepția spațiului literar începe să se structureze tocmai prin această confluență a elementelor relaționate și transformate în **hartă imagistică**, alcătuită dintr-o mulțime de piese imponderabile, unite însă într-un spațiu comun, prin semnificații convergente. Iată cum se produce imaginea artistică, spațială, a bine cunoscutului vers din poezia „Iarna“, de Vasile Alecsandri: „Tot e alb, pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare“. Proiecția în spațiul imaginar a fiecărui cuvânt din acest vers explică, pe de o parte, schematic, modul în care se produce imaginea literară, pe de altă parte felul în care sintaxa textului produce sintaxa imaginarului. **Tot**, pronume nehotărât, cu funcție de subiect, declanșează dintr-o dată un spațiu cu margini incerte, cât poate cuprinde, sub zări joase și închise, mișcarea oculară. Luat singur, poate da o reprezentare abstractă, aproape golită de conținut plastic, fără o identitate precisă. Aici însă cadrele spațiului sunt umplute de sugestiile semantice ale adjectivului **alb**, care i se suprapune integral, așa cum se identifică o calitate cu obiectul căruia îi aparține. Liantul perfect dintre ele este, ca și în sintaxă, verbul copulativ **e**. Spațiul, astfel conturat și reprezentat vizual și cromatic, își distinge, la intervenția eului privitor (se poate deduce, din versurile anterioare, o coborâre a privirii inițiale din înalt către orizontul terestru), elemente subordonate (inclusiv sintactic, cu funcție sintactică de complement): **pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare**, presupunând o mișcare oculară înceată, cu popas pe fiecare element, prin cuprinderi largi de jur împrejur, de la aproape către departe, dovadă fiind caracterul din ce în ce mai nedeterminat al observației, reprezentabil și sub aspectul clasei morfologice: **câmp > dealuri (substantive) > împregiur > în depărtare (adverb și locuțiune adverbială)**. (Gh.S.)



## ◆ FIGURI SEMANTICE ◆

**ALEGORIE.** Termenul provine din fr. *allégorie*, din gr. *allegoria*. Figură de stil complexă, constând într-o suită de metafore, comparații, epitete și personificări prin care se redă, sub formă concretă, plastică, o idee abstractă. O foarte potrivită ilustrare a acestei definiții este **alegoria morții ca nuntă** din balada „Miorița”.

Pe lângă sensul de figură semantică identificabilă ca text literar, termenul are o accepție mai generală, Hegel afirmând de pildă că alegoria face parte din categoria comparațiilor ce stabilesc corelații între semnificațiile evenimentelor. Fabula și parabola se întemeiază pe **alegorii**, considerate **închise**, întrucât substituția termenului abstract se recunoaște cu ușurință, în timp ce ghicitorile sunt **alegorii deschise**, fiindcă cititorul întâmpină de regulă dificultăți în identificarea termenului subînțeles. Un **poem alegoric** de un tip special, al geniului, este poezia „**Luceafărul**” a lui Mihai Eminescu; ea include mituri vechi, teze cosmogonice sau motive romantice: al oglinzii, al castelului îndepărtat, al spațiului oniric. Paradoxul geniului constă, așa cum mărturisea chiar poetul, în faptul că, dacă geniul nu își poate găsi fericirea, el nu poate, la rândul-i, nici să-i facă fericiți pe ceilalți.

**COMPARAȚIE.** Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**” (1976), din lat. *comparatio*, „asemănare”. Este o figură de stil ce stabilește o asemănare între doi termeni (două obiecte, persoane, acțiuni etc.), pentru a da claritate și expresie plastică primului termen. **Comparația** poate fi **directă**: „Trecut-au anii **ca nouri lungi pe șesuri**” (M. Eminescu, „Trecut-au anii”), sau **indirectă**: „Soarele rotund și palid se prevede pintre nori/ **Ca un vis de tinerețe pintre anii trecători**” (V. Alecsandri, „Iarna”). Comparația poate fi **oratorică**, având funcție exemplificatoare și fiind construită pe baza inducției logice, **poetică**, primul termen fiind abstract, al doilea concret, și **homerică**: „Cum câteodată când focul izbucnește-n adâncul/ Codrului și e purtat de vârtejul de vânt pretutindeni;/ Arborii din rădăcini tot cad mistuiți de văpaie;/ Cad și troienii tot astfel în fugă loviți de puterea/ Lui Agamemnon-Atrid.” (Homer, „Iliada”).

**EPITET.** Termenul provine din fr. *épithète*, gr. *epitheton*, și înseamnă „care e adăugat”. Este o figură de stil prin care i se atribuie unui obiect o însușire neobișnuită, relevându-i o imagine artistică inedită. Epitetul poate fi reprezentat prin diverse părți de vorbire, în poezia modernă fiind clasificat în funcție de părțile de vorbire care îl construiesc: **substantivale**, **adjectivale**, **verbale**, **adverbiale**. Conform vechilor tratate, epitetul este un adjectiv ce poate fi atașat unui substantiv, cu un scop estetic.

Tudor Vianu face o clasificare detaliată a tipurilor de epitete, între care distingem: a) **ornant**: „S-a dus zăpada **albă** de pe întinsul țării.” (V. Alecsandri); b) **individual** („de circumstanță”, care exprimă o trăsătură individuală a obiectului sau legată de obiect): „Flori **albastre** tremur **ude** în văzduhul **tămâiet**.” (M. Eminescu); c) **cromatic**: „Lacul codrilor **albastru**” (M. Eminescu); d) **personificator**: „Din văzduh **cumplita** iarnă cerne norii de zăpadă.” (V. Alecsandri); e) **metaforic**: „La pământ mai că ajunge al ei păr de aur moale.” (M. Eminescu); f) **hiperbolic**: „**Gigantică** poart-o cupolă pe frunte.” (G. Coșbuc); g) **inversat**: „Și de **crunta**-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?” (M. Eminescu). Epitetele pot fi **simple**, **duble**, **triple** sau, când sunt mai multe, în succesiune, formează o **pletoră**.

**EUFEMISM.** Termenul provine din gr. *eu*, „bine”, și *phemi*, „vorbesc” = *euphemismos*, „zicere de bun augur”. Este o figură de stil a ambiguității, care constă în atenuarea, în îndulcirea conținutului unei fapte sau idei dure, triviale, jignitoare ori triste și substituirea cu o expresie acceptabilă: se spune, de exemplu, „are o **vârstă respectabilă**”, în loc de „e bătrân”, sau „s-a **prăpădit**” sau „a **închis ochii**” pentru „a murit”.

Există și un **eufemism onomastic**, determinat în vechime de superstiții: Naiba, **Al din lac**, **Ucigă-l toaca**. **Ielele** nu poartă nume tocmai pentru a nu produce rău.

Când eufemismul ajunge să exprime contrariul expresiei inițiale, devine **antifrază**: „Ai puținică răbdare! **bravos!** Fănică trădător! **frumos!**...” (I. L. Caragiale). După intenție, antifraza poate fi **ironică** („leule!” = „slăbănogule!”) sau **litotică** („urăto!” = „frumoaso!”).

**OXIMORON.** Conform „**Dicționarului de termeni literari**”, termenul provine din fr. *oxymoron*, gr. *oxymôron*, dedus din gr. *oxys*, „ascuțit”, și *môros*, „stupid, nebun”. Este o figură de stil care conține două noțiuni, în aparență incompatibile, „**un zeu muritor**” de pildă, la Quintilian, sau „se



cade să fiu crud, doar spre a fi bun", în „Hamlet”, de Shakespeare. Procedul elegantelor „agerimi”, agudezas, vine din manierism, în jurul anului 1800, mai ales din Germania, unde se întâlnesc formulări de tipul „bucuros în tristețea sa”, la Hölderlin. La Eminescu, foarte cunoscut este oximoronul din „Călin (file din poveste)”, „mândrul întuneric al pădurii de argint”, prin care se redă lumina diafană a lunii într-un peisaj nocturn.

**PERSONIFICARE.** Termenul este derivat din „a personifica”, conform fr. *personnification*, de la *personne*, „persoană”. Este o figură de stil de esență metaforică și constă în atribuirea unei calități umane unui obiect inanimat: modul de comportament, purtările, figura, sentimentele acestuia, procedul derivând din vechile concepții animiste asupra vieții. Personificarea este, de regulă, un transfer metaforic al unei denumiri din sfera umană asupra lumii obiectelor: „natura doarme”, „pământul geme”, „vântul se tânguie”, „florile râd”. Personificarea se întâlnește mai ales în creația folclorică, în fabule și în poezia lirică: „Primăvara, mama noastră,/ Suflă bruma de pe coastă.” Este o figură de stil dominantă în special în poezie: „Codrule cu râuri line,/ Vreme trece, vreme vine,/ Tu din tânăr precum ești/ Tot meru înțineresti.// – Ce mi-i vremea, când de veacuri/ Stele-mi scânteie pe lacuri,/ Că de-i vremea rea sau bună/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună;/ Și de-i vremea bună, rea,/ Mie-mi curge Dunărea.” (M. Eminescu, *Revedere*). În „Concertul în luncă”, de Vasile Alecsandri, „Nuntă în codru”, de George Coșbuc, „Rapsodii de toamnă”, de George Topîrceanu, un întreg spațiu este transpus, umoristic, la dimensiune umană.

#### ◆ FIGURI DE CONSTRUCȚIE ◆

**ANACOLUT.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *anacoluthie*, gr. *anakolouthon*, „întrerupere”. Constă în întreruperea continuității sintactice în propoziție sau în frază. Din punct de vedere gramatical, este considerat o greșală. În poezie poate avea efecte estetice: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș” (M. Eminescu).

**ENUMERAȚIE.** Termenul provine din fr. *énumération*, lat. *enumeratio*, desemnând la început un procedeu retoric: înainte de perorație se află enumerația, ca mijloc de convingere a auditoriului. Pentru captarea bunăvoinței, oratorul trebuie să enumere cât mai multe aspecte ale subiectului luat în discuție. Ca figură de stil, constă în enumerarea cât mai multor calități sau obiecte în exprimarea ideii sau a imaginii artistice, amplificând-o sau nuanțând-o, atrăgând atenția asupra ei: „Ia, eu fac ce fac de mult./ Iarna viscolu-l ascult,/ Crengile-mi rupându-le,/ Apele-astupându-le” (M. Eminescu, „Revedere”).

**GRADAȚIE.** Potrivit „Dicționarului de termeni literari”, termenul provine din fr. *gradation*, lat. *gradatio* (*gradus*, „treaptă”). Constă în trecerea treptată, în progresie crescătoare (*gradație ascendentă*) sau descrescătoare (*gradație descendentă*), de la o idee la alta, prin cuvinte și expresii adecvate, cu puternice efecte artistice. Gradația ascendentă, până la un punct culminant, se mai numește și *climax*: „Călăreții împlu câmpul și roiesc după un semn/ Și în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn./ Pe copite iau în fugă fața negrului pământ,/ Lânci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt./ Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,/ Orizonu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni...” (M. Eminescu, „Scrisoarea III”). Gradația descendentă sau *anticlimaxul* prezintă efectul invers al acumulării expresive: „Dintr-un timp și vântul tace;/ Satul doarme ca-n mormânt –/ Totu-i plin de duhul sfânt/ Liniște-n văzduh și pace/ Pe pământ.” (G. Coșbuc, „Noapte de vară”).

**INVERSIUNE.** Provine din fr. *inversion*, lat. *inversio*. Este o figură de stil ce constă în inversarea topicii a două cuvinte diferite, în scopul obținerii emfazei, a accentuării ideii poetice: „Porni inversarea topicii a două cuvinte diferite, în scopul obținerii emfazei, a accentuării ideii poetice: „Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe...” (M. Eminescu). Inversiunea din aceste versuri are rolul de a amplifica zborul cosmic intemporal al luceafărului. Faptul că poetul pornește construcția versului cu verbul de mișcare este semnificativ, sugerând smulgerea de pe firmament a luceafărului, efortul unei decizii cu imense implicații la scară cosmică.

**REPETIȚIE.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *répétition*, lat. *repetitio*. Constă în utilizarea de două sau mai multe ori a aceluiași grup de sunete, a aceluiași cuvânt, a aceleiași sintagme sau structuri gramaticale. Repetiția lexicală este cea mai răspândită:



„Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte.“ (M. Eminescu, „Peste vârfuri“) Repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme în poziție inițială, realizând relații de simetrie, se numește **ANAFORĂ**: „Tot ce-n țările vecine e smintit și stârpitură, / Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură, / Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții, / Toți se scurseră aicea și formează patnioii“ (M. Eminescu, „Scrisoarea III“). Inversul acesteia este **EPIFORA**: „Orchestra începu cu o indignare grațioasă, / Salonul alb visa cu roze albe / Un vals de voaluri albe...“ (G. Bacovia). **CHIASMUL** (din fr. *chiasme*, gr. *chiasmōs*, „încrucișare“) este o repetiție gramaticală, care constă în încrucișarea unor construcții sau în gruparea simetrică a unor mesaje, o dublă antiteză: „Tremura lucrând, / Lucra tremurând.“ („Monastirea Argeșului“). **PARALELISMUL SINTACTIC** este tot o repetiție din sfera gramaticii: „Fețișoara lui / Spuma laptelui, / Mustăcioara lui / Spicul grâului, / Perișorul lui / Pana corbului, / Ochișorii lui / Mura câmpului!...“ („Miorița“). Repetițiile fonologice sunt figuri de sunet: **aliterația și asonanța**.

**REFREN**. Termenul provine din fr. *refrain*, după lat. *refringere*, „a rupe“; din punct de vedere literar, el desemnează cuvântul, versul sau versurile care se repetă, la anumite intervale, pentru a sublinia o anumită idee: „De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?“ (M. Eminescu). Ideea de muzică pe versuri este foarte veche, regăsindu-se în literatura greacă, în ditiramb, în cântecele alternative, contribuind la adâncirea ideii poetice. Refrenul se regăsește și în contemporaneitate, după marele succes avut în simbolism.

#### ◆ FIGURI DE GÂNDIRE ȘI DE COMPOZIȚIE ◆

**ANTITEZĂ**. Denumirea provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari“, din fr. *antithèse*, gr. *antithesis*, „opoziție“. Figură de stil derivată dintr-un procedeu de gândire care constă în asocierea a două cuvinte, expresii, idei, imagini sau noțiuni cu sens contrar, cu scopul de a se pune în evidență reciproc: „Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi și nouă toate, / Ce e rău și ce e bine / Tu te-ntreabă și socoate...“ (M. Eminescu); „Căci voi murind în sânge, ei pot să fie mari.“ (M. Eminescu).

**HIPERBOLĂ**. Termenul provine din fr. *hyperbole*, gr. *hyperbole* (*hyper*, „peste, deasupra“, *ballein*, „a arunca“). Este o metaforă la care transferul denumirii are drept consecință mărirea exagerată, intensificarea imaginii obiectului sau invers, minimalizarea acesteia peste limitele sale firești. Hiperbola este folosită în limbajul curent, prin crearea unor termeni ce sugerează exagerarea pozitivă sau negativă: „un uriaș“, pentru un om înalt, „un pigmeu“, pentru un om scund. După Demetrios, hiperbola, ca proces de gândire, se realizează: – prin asemănare, înrudindu-se cu comparația: „fuge ca vântul“, „În grâu spicul cât cocoșu“ (T. Arghezi); – prin exces: „mai albă ca zăpada“; – prin imposibilitate: „își sprijină capul de cer“.

În funcție de partea de vorbire prin care se exprimă, Gh. N. Dragomirescu le clasifică astfel: a) *hiperbola verbală*, realizată de regulă prin metaforă: „Bătrânii se supără că și cei tineri au început să zboare...“ (Al. Vlahuță); „Flăcările se înălțau până la cer.“ (Al. Vlahuță), verbul fiind asociat aici cu substantive și expresia având sens adverbial; b) *hiperbola adjectivală*: „spiritele nenorocite sunt purtate fără repaos de suflarea vijeliilor infernale“ (Al. Odobescu); c) *hiperbola substantivală*: „Căci se adunau pâgânii roată / Și-un om era reduta toată.“ (G. Coșbuc); d) *hiperbola perifrastică*: „Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot.“ (G. Coșbuc).

În literatura română, o cunoscută hiperbolă este aceea din balada „Pașa Hassan“, de George Coșbuc, de fapt o hiperbolă globală, cumulativă, ce include sugestii hiperbolice și metaforice produse de mai multe expresii literare: „Sălbaticul vodă e-n zale și-n fier / Și zalele-i zuruie crunte, / Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Și vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda din stânga-i ajunge la cer, / Și vodă-i un munte“.

**METAFORĂ**. Potrivit „Dicționarului de termeni literari“, denumirea vine din fr. *métaphore*, gr. *metaphora*, însemnând „transportare, strămutare“. Este procedeul artistic prin care un obiect obișnuit este înlocuit cu unul neobișnuit, pe baza unei corespondențe reale sau imaginare. Metafora este o figură de stil ce renunță la termenii comparației, „ca și“, „precum“, „ca“, „asemenea“, un fel de comparație simplificată, prin acest fapt mai expresivă, cu efecte semantice și imagistice neașteptate.

Aristotel a observat primul care este natura metaforei: trecerea de la un concept ce se aplică la o categorie conceptuală sau la un obiect, la un altul, cu care se aseamănă. Dumarsais observă că „seceta de



cuvinte“ a născut metafora („**Des Tropes**“). Metafora este, după Giambattista Vico („**Scienza nuova**“), o modificare a temeliei lumii, fiind de esență metafizică. Jean Paul Richter atribuie metafora „înstrăinării de natură“ („**Vorschule der Aesthetik**“), iar Schlegel o privește ca pe un ornament al stilului poetic („**Vorlesung über schöne Literatur und Kunst**“). Simboliștii își propun să descopere prin metaforă o „lume invizibilă“, dincolo de mohorâta lume a realului. Unele cuvinte abstracte își au originea în metaforizarea unor concepte mai vechi, iar o explicație etnologică este dată de Heinz Werner în „**Die Ursprünge der Metapher**“, ca provenind din tabuizarea unor concepte mai vechi. Funcția cognitiv-filozofică este susținută de Ortega y Gasset în „**Cele două mari metafore ale filozofiei**“: funcția psihologică vizează catharsisul, iar cea estetică frumosul. Metaforele pot fi **personificatoare**: „Bătrânul fluviu bate-n maluri/ Luptând să rupă trupul gheții/ Sub care brațele-i sunt prinse“ (D. Zamfirescu, „**Iarna pe Dunăre**“), **cosmologice**: „Tu ești un cer de toamnă frumos și fără pată“ (Baudelaire, „**Convorbire**“), **unificatoare**: „plânsul auriu al unei stele“ (Al. Philippide, „**Aur sterp**“), **sinestezice**: „A, noir corset velu des mouches éclatantes“ (Rimbaud, „**Voyelles**“). Lucian Blaga distinge, în „**Geneza metaforei și sensul culturii**“, metafore plasticizante, ce provin din domeniul lumii reale, și metafore revelatorii, sporind semnificația faptelor în sine: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului“ („**Asfințit marin**“).

**METONIMIE.** Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**“, din fr. *métonymie*, lat., gr. *metonymia*, „re-numire, înlocuire a unui nume cu altul“. Reprezintă transferul denumirii bazat pe contiguitatea logică dintre obiecte. În timp ce metafora redă asemănările exterioare, metonimia reflectă legăturile interne, mai abstracte, fiind un fel de metaforă esențializată: – **contingente spațiale**: clasă („sală“)/ clasă („de elevi“); – **contingente temporale**: prânz („amiază“)/ prânz („masa de prânz“), oră („60 de minute“)/ oră („lecție“); – **legătura dintre cauză și efect**, dintre acțiune și rezultatul acțiunii: traducere („acțiunea de a traduce“)/ traducere („text tradus“).

Metonimia păstrează, ca și metafora, o mare putere de plasticizare: „Tu te lauzi că Apusul înainte ți s-a pus?“ (M. Eminescu); „Luna-și picură argintul/ Tremurându-l pe fereastră.“ (O. Goga).

#### ♦ FIGURI DE ADRESARE (DE INSISTENȚĂ) ♦

**IMPRECAȚIE.** Termenul provine din fr. *imprécation*, lat. *imprecatio*, „blestem“. Este la origine o practică magică de invocare a unor fapte malefice supranaturale pentru pedepsirea cuiva care a încălcat promisiunile sau relațiile normale din comunitate. Poeții romantici preiau din folclor tehnica literară a imprecăției și o transformă în figură de stil foarte expresivă, uneori de o virulență excesivă. Imprecații memorabile scriu Dimitrie Bolintineanu, în „**Mihnea și Baba**“, Vasile Alecsandri, în „**Baba Cloanța**“, și Tudor Arghezi, în „**Blesteme**“.

**INTEROGAȚIE RETORICĂ.** Provine din fr. *interrogation*, lat. *interrogatio*, „întrebare“. E o figură de stil ce constă în una sau mai multe întrebări adresate unui auditoriu de la care, de altfel, nu se așteaptă răspuns. Interogația are rolul de a transpune poetic sentimentele puternice, pasiunile, dar mai ales indignarea, revolta: „Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni!/ I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni!...“ (M. Eminescu). În retorică, interogația are rolul de a menține trează atenția auditoriului.

**INVECTIVĂ.** Figură de stil care exprimă o atitudine violentă sau injurioasă față de o persoană sau un grup de persoane, într-un limbaj exclamativ, imperativ sau retoric. Este folosită de Mihai Eminescu în „**Scrisoarea III**“: „Prea v-ați arătat arama, sfâșiind această țară/ Prea făcurăți neamul nostru de rușine și ocară/ Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei/ Ca să nu s-arate-odată ce sunteți – niște mișei!“. Procedul este preluat în secolul XX de grupările avangardiste, pentru a contesta, prin programele lor, arta burgheză, considerată învechită. Apar chiar opere literare pe această temă, de pildă „**Poemul invectivă**“, de Geo Bogza.

**INVOCAȚIE.** Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**“, din fr. *invocation*, lat. *invocatio*, „chemare, rugă“. Reprezintă cererea de sprijin adresată de poet unei divinități sau, cel mai adesea, muzei: „O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi!/ Privirea ta asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă a pătreci/ Și cânturi nouă smulge-mi tu din liră-mi!“ (M. Eminescu, „**Sunt ani la mijloc**“). Invocația există la J. Milton, în „**Paradisul pierdut**“, sau în „**Ierusalimul eliberat**“ de T. Tasso, în „**Messiada**“, de F. G. Klopstock. Sensul hieratic sau magic dispare când invocația este parodică, precum în „**Țiganiada**“ lui Ion Budai-Deleanu. Invocația este retorică atunci când e adresată, sub formă de întrebare, a cărei



nuanță se pierde pe parcurs, unui personaj real sau imaginar: „Cum nu vii tu, Tepeș Doamne, ca punând mâna pe ei,/ Să-i împarți în două cete, în smintiți și în mișei,/ Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,/ Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!“ (M. Eminescu, „Scrisoarea III“).

#### ◆ FIGURI DE SUNET ◆

**ALITERAȚIE.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari“, din fr. *allitération*, fiind, în poezie, o repetare în mod voit a unor consoane, cu efecte de armonie și muzicalitate. Un exemplu de aliterație este poezia „Clopotele“ a lui Edgar Allan Poe: „Clopote de-alarmă, clopote de aramă!/ Ce fantastice terori tulburarea lor proclamă!/ Și-ntr-al nopții aspru vânt/ Cu ce spaimă ne-spăimânt“. În funcție de consoana repetată, aliterația se numește **lambdacism**: „O cal de val/ Peste cavălă“ (I. Barbu), **mitacism**: „Murmură glasul mării“, **iotacism**: „Non fuit istum iudicium iudicii simile, iudices“ („Judecători, această judecată nu a semănat judecată“, Cicero). Cunoscute sunt, în literatura română, aliterațiile cu caracter onomatopeic din poezia lui George Coșbuc: „Sălbatecul vodă e-n zale și-n fier/ Și zalele-i zuruie crunte.“ („Pașa Hassan“), „Prin vulturi vântul viu vuia,/ Vrun prinț mai tânăr când trecea“ („Nunta Zamfirei“) sau a lui Mihai Eminescu: „Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie“ („Scrisoarea III“). Aliterația se realizează și prin repetarea unor vocale, cu efecte eufonice, susținând astfel anumite trăsături ale imaginii poetice, încadrabile în caracteristicile ei generale: „Argint e pe ape și aur e-n aer“ (Mihai Eminescu), în care efectele sonore ale vocalelor a și e, de plutire lină, diafană, completează imaginea nocturnă, luminescentă, sublunară, creată de metaforele „argint“ și „aur“.

**ASONANȚĂ.** Denumirea provine din fr. *assonance*, it. *assonanza*, după lat. *ad*, „la“, și *sonare*, „a suna“. Este o figură de sunet legată de rimă; constă în identitatea, la finalul versurilor, numai a vocalelor sau a diftongilor, începând cu ultimul accent, în timp ce sunetele următoare nu mai sunt coincidente, creând ceea ce se numește **rimă imperfectă**: „Toate păsările dorm,/ Numai una n-are somn.“ (L. Blaga); „Doamne, Doamne, mult zic Doamne,/ Dumnezeu pare că doarme.“

**ONOMATOPEE.** Figură de sunet a cărei denumire provine din gr. *onomatopoiia*, din *onoma*, „nume“, și *poiein*, „a face“, sugerând imaginea auditivă a unei acțiuni, pe baza unor sunete imitative din alcătuirea cuvintelor: „Haid, săriți, flăcăi, ce sfântul!/ Dați cu toți **tropotitura**, Tot mai scurt și **trop!**“ (G. Coșbuc). Sunt poeți care au obținut armonii imitative prin efecte sonore onomatopeice: G. Topîrceanu, în poezia „Duel“ (lupta dintre doi cocoși): „De ce vă puneți gheara-n gât/? Să lase unul **cât de cât**,/ Să dea și celălalt ceva —/ Eu **cât de cât socot c-o da!**“. În „Mihnea și Baba“, D. Bolintineanu obține o onomatopee poetică cu ajutorul ritmului dactilic ce sugerează tropotul calului: „Mihnea încalecă, calul său tropotă,/ Fuge ca vântul...“. Al. Macedonski încearcă, sub influența instrumentalismului, să redea dangătul clopotului: „Un an, dând d-ani, leag-an d-an, d-ani vani...“. (Gh.S., H.S.)

*Manualele NICULESCU, ROSETTI*

## ION CREANGĂ

### Amintiri din copilărie

**ION CREANGĂ** (1839-1889). Prozator, mare povestitor. Despre viața particulară a lui Ion Creangă, datele biografice nu sunt destul de sigure: multă vreme s-a luat ca dată a nașterii 1 martie 1837, potrivit mărturiei autobiografice a scriitorului, mult mai târziu convenindu-se asupra aceleia de 10 iunie 1839. Tatăl său este Ștefan a Petrei Ciubotariul, iar mama e fiica lui David Creangă, vornic din satul Pipirig. Copilul învață la școala din Humulești, direct din „Ceaslov“ și din „Psaltire“, stimulat de plăcinte sau cu amenințarea Sfântului Nicolae și a Calului Bălan.

În satul natal școala nu ține însă prea mult, pentru că dascălul Vasile este luat cu arcanul la oaste într-o zi blestemată, iar celălalt dascăl, Iordache „fărnăitul“, avea darul „suptului“. Dus de bunicul său David Creangă la profesorul Nanu de la Broșteni, viitorul scriitor nu se alege decât cu râia de la caprele Irinucăi. După un popas inutil pe la „fabrica de popi“ de la Fălticeni, curând desființată (1854), Creangă absolvă cursurile Seminarului de la Socola și în 1859 este hirotonisit diacon. Devine și institutor, prin absolvirea Școlii Trei Ierarhi, creată de Titu



Maiorescu, dar intră în conflict cu autoritățile bisericești, fiind acuzat că a tras cu pușca în ciorile de pe turla bisericii și și-a tuns coada preoțească. Astfel, în 1872 este scos din învățământ și din rândurile clerului. Pentru a supraviețui, deschide un debit cu tutun, împreună cu fratele său Zahei. În 1874 este reprimat în învățământ și, un an mai târziu, este remarcat de Mihai Eminescu, revizor școlar pe atunci pentru județele Iași și Vaslui, care îl introduce la „Junimea”, unde citește povestea „Soacra cu trei nurori”, publicată apoi în „Convorbiri literare”. Până în 1878 sunt citite și publicate și celelalte povești. Între timp avusese însă o susținută activitate publicistică în domeniul pedagogiei, fiind autorul unor îndelung folosite manuale școlare: „Metodă nouă de scriere și de citire pentru uzul clasei I primară” (1868), „Învățătorul copiilor...” (1871), „Povățătoriu la cetire prin scriere după metoda fonetică” (1876). Primele sale povestiri apar chiar în aceste manuale: „Ursul păcălit de vulpe”, „Inul și cămeșă”, „Acul și barosul”, „Păcală”, „Poveste”.

Primele două părți ale „Amintirilor din copilărie” apar în „Convorbiri literare” în 1881, partea a doua în 1882, în timp ce a patra parte apare postum, în 1892. Despre opera lui Creangă s-au scris de-a lungul timpului numeroase studii și interpretări critice, la care se angajează și reputați cercetători străini, precum francezul Jean Boutière, care scrie în 1930 „La vie et l'œuvre de Ion Creanga”. G. Călinescu, în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent” (1941), modifică viziunea asupra scriitorului „poporal”, „primitiv” și „instinctual”, criticul asemănându-l cu Rabelais și cu Sterne și situându-l în rândul marilor clasici ai literaturii române, alături de Mihai Eminescu, I. L. Caragiale și Ioan Slavici. Studii importante despre Ion Creangă scriu și Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, G. I. Tohăneanu, G. Munteanu.

Creangă este exponentul artei narative populare duse până la rafinament, alternativa în fața tragismului vieții devenind râsul sănătos, cu formă de apărare împotriva unei lumi guvernate de legi inflexibile și nemiloase. Fantasticul din povestiri este o modalitate de înnobila realul, de a insera în banalitatea vieții elemente de mit sau de basm, marele povestitor român reluând și personalizând teme și motive existente în toate literaturile lumii. Limbajul lui Creangă este comic, dus uneori până la grotesc, în sensul pe care îl conferă G. Schneegans în „Istoria satirei

grotești”. Creangă, în spiritul lui Swift, efectuează o răsturnare a principiilor lumii, motivul „lumii pe dos” fiind prilej de reflecții amare sau de râs fără restricții, uneori homeric. Cu toate acestea, lumea lui Creangă se întemeiază pe o sărbătoare perpetuă a spiritului, într-o încercare continuă de a transforma și sentimentele negative în prilej de veselie, de râs, ca revers al fragilității și al bulversării întregului ansamblu social. În consecință, el încearcă să contracareze aceste aspecte neplăcute ale vieții prin revelarea în faptele cotidiene a miraculosului și fabulosului inspirat dintr-un fond mitic, îndepărtat. Mitul devine un prilej de întoarcere într-o lume în care granițele spațiale și temporale sunt abolite, în care moartea e un personaj comic și grotesc, putând fi înfrântă, ca în povestea „Ivan Turbincă”, sau în care iadul și raiul nu mai au imaginea unei viziuni dantești, fiind, dimpotrivă, locuri unde umorul este întâlnit la fiecare pas și petrecerile se pot ține la nesfârșit.

În scrierile sale, Creangă joacă mai multe roluri: este, pe rând, autor, om matur care se întoarce în timpul mitic al copilăriei, narator și personaj. În „Amintiri din copilărie”, Ion Creangă „dă seamă” despre o vârstă, aceea a copilăriei eterne, cu lumea ei miraculoasă și atemporală ca și vârsta de aur a omenirii, scriitorul creând, în plin realism, un neașteptat mit literar, mitul copilăriei, pus în evidență, recuperat din întreaga structură a „Amintirilor...”, din fiecare dintre cele patru părți ale operei. Spațiul narativ al lui Creangă este împlinit de limbajul succulent, condimentat cu vorbe în doi peri, cu expresii populare de o sugestivitate rar întâlnită, iar personajele sale, imersând în timpul arhaic, populat cu ființe fantastice, au o notă de umor specific țărănească, în ciuda isprăvilor pe care le pot face. Dănilă Prepeleac pare, în prima parte a poveștii, un om fără minte, care își pierde averea pe parcursul unui singur drum, făcut spre târg; acest handicap este însă recuperat în lupta cu dracii, când încearcă să construiască o biserică chiar pe malul iazului unde domnea Cel Rău, declanșând astfel conflictul cu puterile adâncurilor. Dincolo de viziunea romantică tenebroasă a spiritelor rele, dominantă în literatura epocii, dracii pot fi păcăliți ușor, fiind personaje demne de toată batjocura, învinse în modul cel mai simplu de către erou, care se îmbogățește pe seama prostiei lor. În întregul ei, opera lui Ion Creangă, mereu viabilă, este o victorie a spiritului asupra timpului, adevărata izbândă a scriitorului și a literaturii române. (Gh.S.)



## Geneza spațiului imaginar

„Amintiri din copilărie” explică acum, la peste o sută de ani de la apariție, uimitoarea perenitate a operei lui Ion Creangă; mai mult chiar, confirmă neconținutul ei urcuș către zenitul marilor valori ale spiritualității românești. Este, de aceea, firească intenția de afla în ce constă acest veritabil mister al unor întâmplări copilărești de o dezarmantă simplitate, devenite însă pagini literare de neuitat. Episoade dintre cele mai cunoscute din acest roman al „copilăriei copilului universal” (G. Călinescu) au fost cuprinse în paginile tuturor manualelor școlare ale veacului al douăzecilea până astăzi. Uneori, a vorbi despre „pupăza din tei”, despre „la circșe” sau „la scăldat” pare să nici nu presupună un grad prea înalt de instrucție literară sau de rafinament. Cu alte cuvinte, oricine ar putea să vorbească despre aceste aparente banalități. Oricine și oricum ar putea să le povestească. Chiar manualele de liceu, din vremuri mai vechi sau mai noi, au supralicitat această impresie și au explorat numai suprafața calmă, liniștea de capodoperă, nedemonstrată, însă, a acestei opere literare, factologia ei în planul realului nesemnificat. Poate tocmai de aceea, profunzimea nebănuită a „Amintirilor din copilărie” ne obligă la câteva considerații menite să sublinieze semnificațiile cele mai durabile ale acestei opere literare, polaritățile ei esențiale: raportul dintre **real** și **imaginar** sau cum se construiește spațiul imaginar al operei; corelația dintre **real** și **mitic**, iar, în cadrul acesteia, raportul dintre **mitic** și **fabulos**, uneori chiar de fantastic.

Pentru a explicita **geneza spațiului imaginar** în această remarcabilă operă literară, vom spune, dintru început, că spre Creangă s-a pornit, mai totdeauna, de la mari depărtări. Din depărtări spațiale, de natură geologică, prin survolare de culmi și de pajiști, de ape „frumos curgătoare”, prin numire și descriere de locuri, sau din depărtări temporale, în speță genealogice. O mișcare de transfocare lentă, dictată de „nevoia de a ști cum s-a născut satul însuși [...] ca să ne apropiem de condiția nașterii” scriitorului, ne conduce anevoios, în chip cinematografic, către un „centru”, o „cruce” de drumuri „întâlnite în mijlocul Humuleștilor” (Vladimir Streinu, „**Ion Creangă**”, p. 8). Un mai vechi film didactic adopta aceeași perspectivă, învăluind de departe, dinspre mănăstirile Văratec și Agapia, dealul aburos al Humuleștilor, încercând să localizeze un punct central pierdut în negura distanțelor. Altă mișcare, strălucit ilustrată în principal de George Călinescu, ne urcă, prin cercetare de hrisoave, prin dezlegare de enigme, dinspre anonime rădăcini către vârful arborelui genealogic, până în casa Smarandei Creangă și a lui Ștefan a Petrei. În alt studiu (George Munteanu, „**Introducere în opera lui Ion Creangă**”, Minerva, 1976), procesul în cauză devine „biografie interioară”.

Așadar, în ambele cazuri întâlnim o deplasare de departe către aproape, de la neștiut către știut, dinspre margini către un centru; de fapt, dinspre lumea cuprinsă între aceste limite către scriitor și abia mai apoi către operă, iar nu invers, cum se întâmplă în fond prin logica elementară a lecturii. Lectorul mai caută și acum, când există câteva biografii ale lui Creangă, mai întâi omul și pe urmă scrierile lui, devenite parcă puncte de interes secundar. Exponent și comunitate, scriitor și personaj, spațiu real și spațiu imaginar în felul acesta se amestecă, se confundă. Or, observa Philippe Sollers (în „**Le roman et l'expérience des limites**”), „problema esențială nu mai este astăzi cea a scriitorului și a operei, ci aceea a scriiturii și lecturii și trebuie așadar să definim un nou spațiu în care aceste două fenomene ar putea fi înțelese ca reciproce și simultane”. Astfel meritorii, câteva excelente, și a unor memorabile formulări critice, s-ar putea spune cu destul de liceu, cele care au dispărut, dar și în cele noi, alternative, sunt saturate de identificări, de localizări, de corespondențe în lumea imediată, de „caracterizări”, neîncorporate (și unele neîncorporabile) însă organic lumii sensibile inventate în operă.



De aceea, privită din orizontul scriiturii, al textului, cel dintâi cu care lectorul intră în relație, geneza spațialității, a câmpului imaginar al „**Amintirilor din copilărie**” este alta. Creangă rezolvă, cu o tăietură de nod gordian, ceea ce critica a ocolit de atâta vreme. Configurația scriiturii arată că însuși autorul scurtează demersul anevoios către esența creației, scurtcircuitându-l parcă: în străfulgerarea frazei se definește, se luminează dintr-o dată întregul câmp imaginar al „**Amintirilor**”. Localizăm, în această idee, mult citata frază de la începutul părții a doua a „**Amintirilor din copilărie**”, indiferentă fiind poziția ei în corpusul textului (căci timpul interior al creației și cronologia lui nu sunt strict condiționate de ordinea celor patru capitole): „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părințească din Humulești, la stâlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, copiii, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!” Așadar, nu mai întâi alții (care trebuie aflați, numiți), nu altele (ce trebuie precizate, descrise), ci eu, eul-personaj, pe care îl creează (îl gândește) eul-narator. Distanța dintre ei este o primă și cea mai simplă dimensiune a operei, această **bipolaritate funciară a eului** („sunt om din doi oameni”, notează Creangă la începutul părții a treia) dând verticala spațială a creației. Eul-personaj tinde parcă să se înalțe, să ajungă la condiția celui alt; el este, de fapt, o **proiecție a rostirii naratorului**, o concentrare de efecte semantice care dezvoltă câmpul imaginar al operei. I s-a spus acestei calități a rostirii **oralitate**, înțeleasă însă de obicei ca un raport între narator și niște prezumtivi spectatori și investigată nu la nivelul funcționalității ei, ci numai la acela al inventarierii, uneori obsesive, de formule ale stilului oral. Or, mai puțin important este spațiul dintre narator și spectatori, chiar dacă este de presupus că ei înșiși fac parte din contextul operei, dintr-un fel de avanscenă a ei, cât mai ales profunzimea aceluia dintre **eul-narator și eul-personaj**. În acest interval, oralitatea este demersul autorului, particular, original, de aducere în timpul prezent, de proiecție a unui spațiu a cărui configurație referențială exprimă însăși  **imaginea ascunsă a operei**. Aceasta rezidă, în „**Amintiri din copilărie**”, într-o proliferare spațială („de la un centru dat spre margini”, zice și George Munteanu), al cărei erou este eul-personaj, Nică, „modelul” interior al textului constituindu-se ca o luare în posesie, o **cucerire a spațiului** din jur, sub formă de plecări, de călătorii, toate aventuri de o indicibilă **savoare gnoseologică**. Din chiar această primă frază, se observă că spațiul se dezvoltă cumulativ, de la **prichiciul vetrei la casa părințească, la locul nașterii**, până la depărtări tot mai mari, prin plecări tot mai lungi, devenite în cele din urmă, în unele povești, călătorii de dimensiuni cosmice. (Gh.S.)

### Mitul copilăriei

Raportul dintre **real și mitic**, cu obstinație eludat de manualele de liceu, reprezintă dimensiunea cea mai profundă a „**Amintirilor din copilărie**”. Într-un moment de fericită inspirație, Garabet Ibrăileanu îl numea pe Creangă „Homer al nostru”. Se sugera astfel o comparație cu epopeile homerice, cu „**Iliada**” și „**Odiscea**”, cu miturile Greciei antice, cu puterea acestor creații intrate în patrimoniul universal de a exprima un întreg mod de viață, o întreagă lume arhaică, în toată complexitatea ei. „**Amintiri din copilărie**”, și ele, pot depune mărturie artistică inalterabilă în timp despre un mod străvechi de viață, cu obiceiuri și existență materială și spirituală exemplare, specifice satului românesc etern. În Humulești se mișcă oameni reali, unii puternic conturați ca personaje literare, surprinși în ritmurile eterne ale muncii, ale luptei pentru existență, se înființează primele locașuri de învățătură, copiii sunt în perpetuă petrecere, în jocurile lor nesfârșite, satul întreg freamătă de vatale, de veselie, de hore



și de șezători. Ion Creangă „dă seamă” însă despre o vârstă, aceea a copilăriei, cu lumea ei miraculoasă și atemporală ca și vârsta de aur a omenirii. De aceea, putem spune că scriitorul humuleștean creează, în plin realism, un neașteptat mit literar, **mitul copilăriei** (despre care am vorbit, pentru prima dată, într-un eseu din revista „Argeș”, nr. 4/1987), pus în evidență, recuperat din întreaga structură a „Amintirilor...”, din fiecare dintre cele patru părți ale operei. (Gh.S.)

## Mecanismul proiecției în mit

În partea a doua a „Amintirilor din copilărie”, este extrem de interesant să relevăm mecanismul **proiecției în mit** a acestei lumi fascinante, deopotrivă a oamenilor maturi și a copilăriei, cuprins în aceeași frază-pivot, „Nu știu alții cum sunt...”, menționată mai sus. Creangă, omul matur, scriitorul, se întoarce în timp, către origini, prin evocare, **se gândește** și reconstituie, în plan imaginar, lumea ideală a devenirii sale, **saltă înapoi**, într-o imensă bucurie a inimii și a creației, către vremea aceea de basm a tuturor copiilor lumii. Întreaga arhitectură a textului (care nu coincide neapărat cu structura celor patru capitole), cu toate amănuntele sale, cu efectele indicibile ale umorului și ale oralității, cu zicerile „poporale” discutate și analizate de prea multe ori disparat, ca fapte în sine, fără legătură cu întregul, dezvăluie că nimic nu este aleator și nimic nu este de prisos în creația genialului humuleștean. **Vremea aceea** este timpul mitic al operei, un neobișnuit **in illo tempore**, comparabil cu **a fost odată ca niciodată**, în care se întemeiază întâmplările copilăriei, unice și totodată universale prin repetabilitatea lor, după cum pandantul acestei expresii, **vorba aceea**, reprezintă izvorul semantic al operei, formula evocatoare a faptelor întâmplare numai o dată. **Vorba aceea** generează totodată și extraordinara **vocație a spunerii** în opera ilustrului humuleștean.

Cu **vorba aceea** și pe vremea aceea încep poveștile, cu întregul corolar de fantastic și de fabulos, concepte congenere mitului, și sub semnul acestor formule nemișcătoare stau și „Amintirile din copilărie”. Mai întâi, Creangă înscrie evocarea într-un timp ce pare al originilor: fiecare dintre cele patru părți ale operei cuprinde explicite referiri la **vremea aceea**, alteleori fiind suficient, cu aceeași funcție, numai cuvântul **vreme**, cu determinări minime (**vremea copilăriei**, **veni vremea**) sau existând numai mențiuni temporale tot atât de incerte ca și **in illo tempore**: **pe atunci**, **odată**, **vara**, **iarna**, **într-o zi**, **într-o dimineată**.

În cadrul acestor multiple determinări spațio-temporale, toate drumurile personajului principal, Nică a lui Ștefan a Petrei, atât de numeroase și de pline de peripeții, duc spre satul natal și spre casa părintească. Contrar unor tendințe firești, aproape universale, de **ex-centrare a ființei**, de proiecție a ei în afară, de luare în posesie a spațiului dinprejur, aici drumurile adevărate (și ultime), încântătoare și sub aspectul expresiei literare, sunt cele ale unei „**eterne reîntoarceri**”. Sub semnul întoarcerii stau nu numai fugile salvatoare către casă ale personajului, ci însăși **întoarcerea în timp** a scriitorului, prin actul creației, reconstituind atmosfera de basm a tuturor copiilor. (Gh.S.)

## SUGESTII ANALITICE

### Mecanismele narrative ale evocării. Proiecția în mit

- Analizați, pornind de la prima frază a părții a doua, modul în care se constituie spațiul imaginar al narațiunii, având în vedere:
  - segmentele de text „când mă gândesc” și „parcă-mi saltă și acum inima de bucurie”;
  - saltul înapoi, peste timp, al naratorului și puterea de vizualizare a elementelor constitutive ale spațiului narativ;
  - imaginea casei părintești, motiv central al „Amintirilor din copilărie”.



2. Luați în discuție și comentați, având în vedere întregul fragment, planurile temporale ale narațiunii:

- un timp al autorului, al momentului scrierii (*timpul scriiturii*): „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părințească din Humulești”; „Și câte nu ne veneau în cap, și câte nu făceam cu vârf și îndesat, mi-aduc aminte de parcă acum mi se întâmplă.

Mai pasă de ține minte toate cele și acum așa, dacă te slujește capul, bade Ioane.”

- un timp al naratorului, al amintirii (*timpul memoriei*): „Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!”
- un timp al personajului, al întâmplărilor la care participă, al evenimentelor (*timpul evenimential*): „Copilul încălecat pe bățul său, gândește că se află călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care aleargă cu voie

bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcenește la el din toată inima, de-ți ie auzul; și de cade jos, crede că l-a trântit calul, și pe băț își descarcă mânia în toată puterea cuvântului...”

3. Identificați timpurile verbale caracteristice fiecărui plan temporal și comentați efectele lor narrative.

4. Distribuiți celor trei planuri temporale ale narațiunii vocile narrative din text: vocea autorului, vocea naratorului și vocea personajului.

5. Comentați efectele narrative și stilistice pe care le produce această alternanță multiplă a vocilor narrative (care poate fi numită, în cazul lui Creangă, **polifonie narativă**).

6. Se poate identifica, în această operă literară, o proiecție în mit, într-o atmosferă de basm, a întâmplărilor copilăriei, sub efectul voioșiei și al jocurilor infantile? Se poate vorbi, la Creangă, de un mit al copilăriei? Argumentați.

## Imaginarul casei

În acest univers al copilăriei fericite, imaginea „casei părințești” este cea dintâi care atrage atenția. Casa este primul topos sacru, primul motiv distinct al „Amintirilor din copilărie”. Într-o ordine spațio-temporală firească a textului, cadrele scriiturii asupra lui ar fi trebuit să se oprească mai întâi. Pentru personajul lui Creangă, casa este un centru al lumii, din care se desprind toate celelalte lucruri și evenimente, în jurul căruia gravitează locurile, drumurile, întâmplările. Identificăm aici, cu sugestii din cunoscute poetici ale spațiului în literatură, din Gaston Bachelard și Gilbert Durand, un imaginar al locuinței, percepută ca un cosmos al izolării și al intimității, al spațiului ocrotit, matrice a devenirii ființei, a înălțării în lume. În orizontul spațial al întemeierii și al devenirii ființei umane, casa dobândește identitate deplină cu locul nașterii, este punctul de plecare în lume și de întoarcere când întâmplările acesteia rănesc sau periclitizează ființa. Casa este, în primul rând, un spațiu al înălțării personajului („începusem și eu, dragăliță Doamne, a mă ridica băiețuș la casa părinților mei”), dar și al unei explorări aproape epopeice în planul orizontal, asupra lucrurilor din jur. Chiar și mai târziu, când Ion Creangă își rememorează afectiv copilăria, inima îi saltă de bucurie, un salt mai târziu, când Ion Creangă își rememorează afectiv copilăria, inima îi saltă de bucurie, un salt înapoi, peste timpul ce a trecut, într-un elan simpatetic cu reflexul înălțării de odinioară.

Pe aceste dimensiuni, casa prezintă o ordine strictă a interiorului, o ordine vizuală, ca în artele plastice, ilustrând gradarea înălțării personajului de la prichicleul vetrei la cuptor și la stâlpul hornului (un neobișnuit axis mundi), elemente ale verticalității la care năzuiește personajul când începe „a merge copăcel”, dar și misterioase alveole ale spațiului în care, într-un perimetru restrâns, supradimensionat însă de imaginația infantilă, se petrec întâmplări extraordinare, jocul mâțelor, jocul de-a mijoarea, producând în cel mai înalt grad „hazul și farmecul copilăresc”. Casa, ca un fagure de spațiu-timp, mai are „ocniță și cotruțe”, pod îndestulat cu slănină și făină, cămări și oale cu smântână, poloboace și putini hârbuite, grindă, stative și roți



de tot și multe alte unelte pentru o întreagă industrie. Casa însăși, însuflețită ca o ființă, cu toate aceste tavane, ughere și recipiente animate, puse în mișcare epică de jocul copiilor, căci jocul dominează tot acest univers, unde să se ridice în slavă. Din fiecare alveolă a acestui spațiu, o întâmplare așteaptă să se dezlege sau un mister se descifrează sau se încifrează mai tare.

S-a spus despre Ion Creangă că nu este un descriptiv, că nu insistă asupra locurilor și portretelor, dar, dintr-un instinct al marii creații, el introduce în textul literar, considerat încoace straniu în obiecte semnificative, pe acelea de maximă semnificație în ilustrarea imaginii casei în toate articulațiile și sensurile sale profunde. „Prichiciul vetrei cel humuit“, „cuptorul“ și „stâlpul hornului“ sunt repere fundamentale ale unui univers al căldurii sufletești și al protecției, ale unui centru mundi al copilăriei fericite, fără griji, apărată, cu adânci sensuri mitologice, de mamă, de Smaranda, înzestrată, ca în marile arhetipuri ale mamei, cu puteri cu adevărat ocrotitoare. (Gh.S.)

## Mama universală

De aceea, în opera lui Creangă, printr-o logică desăvârșită a textului, **imaginea casei** se asociază în mod fericit cu **chipul mamei**, aureolat de o mare iubire filială. Smaranda nu are, în tot textul „Amintirilor...“, un portret anume, poate numai determinări incerte, de felul „așa era mama“, „plină de multe minunății“, ea este **mama arhetipală**, proteguitoare ca însăși natura **benefică** din jur (explicitată de corelația originală dintre **mater** și **materia**). De aceea, de la început se observă, în universul lui Creangă, această tendință de retragere în **spațiul închis** și **sigur**, **protector**, reflex de fapt al întregii sale vieți, spațiu pe care, cu vocația sa epopeică și cu percepția situațiilor arhetipale, îl supradimensionează, conferindu-i o **simetrie de microcosmos**. Ceea ce se află în afară este oricând supus primejdiei, periclitat. De afară vin amenințările, multe **nelămurite**, împotriva cărora mama apără casa ca o **ființă mitologică**, având puteri supranaturale: „...când vuia în sobă tăciunele aprins, care se zice că face a vânt și vreme rea, sau când țiuia tăciunele, despre care se zice că te vorbește cineva de rău, mama îl muștra acolo, în vatra focului, și-l buchisa cu cleștele, să se mai potolească dușmanul.“ În ochii copilului, a cărui imaginație este mai aproape de lumea basmului și a mitului, mama, ale cărei nevinovate superstiții sunt considerate „năzdrăvăanii“ și „minunății“, poate desfășura **practici magice**, stăpânind, din acest punct central, toate elementele cosmosului: soarele, vremea, „nourii cei negri“, grindina. Mama are încredințarea că poate să determine apariția soarelui pe cer, scoțându-și afară copilul „cu părul bălan“, după al cărui răs fericit se îndrepta vremea. Smaranda mai „alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru și alunga grindina în alte părți“, „închea apa“, înlătura durerile de cap, îndepărtând orice amenințare care se abătea asupra casei, chiar vorbele de rău ale dușmanilor, încât scriitorul izbucnește în accente de nestinsă admirație, inundând într-o lumină caldă chipul pierdut în adâncurile amintirii: „Așa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunății, pe cât mi-aduc aminte.“ (Gh.S.)

## Agresiunea realului

**Amenințările** care tulbură liniștea casei sunt însă mai multe, constituind, în structura textului, tot atâtea **diracți de dezvoltare epică**, tot atâtea drumuri pe care le parcurge personajul în schiderea unui savuros episod în operă, întâmplare aparent banală, ce se înscrie însă, ca nefastă, care-i „spurcă“ pe cei surprinși dimineața încă adormiți, într-un anume fel chiar monstruoasă, confundabilă cu un șarpe cu pene, tulbură cea mai fericită stare a casei și a



copilului, somnul, momentul de perfectă armonie și contopire cu lumea de vis a copilăriei. Eroul, acest năzdrăvan Nică a lui Ștefan a Petrei, va întreprinde de aceea o primă călătorie, o primă ieșire din mediul său, una de pedeapsă, de restabilire a ordinii și a armoniei tulburate. Incursiunea la tei, cu toate peripețiile drumului și ale întâmplărilor, dobândește proporțiile unei epopei. În fond, trezirea aceasta „des-dimineață, cu noaptea-n cap”, prin insinuarea în somnul benefic, protector, a cântecului puzezei, semnifică un **atentat împotriva lumii ideale a copilăriei**, necesitatea intrării personajului în rândul comunității, prin obținerea treptată cu ngoale vieții, cu treburile ce nu mai suportă amânare. Pupăza este cea mai naturală al tatului, simbol sui-generis al timpului real, stabilind ritmurile muncii și ale vieții, după care se conduc toți humuleștenii.

Somnul copilului devine astfel redută, punct de rezistență împotriva acestei invazii a realului în lumea fabuloasă a copilăriei. În același timp însă acțiunea de pedepsă pe care o întreprinde Nică pentru a-și conserva statutul mitic devine o victorie temporară a lumii copilăriei asupra lumii reale, personajul acționând parcă într-o atmosferă de basm, într-un **pupăz fabulos**. Măriuca, mai apoi Smaranda, îl păzesc cu sfîntenie. De fapt, copilăria este, în integralitatea ei, și mai ales cum o prezintă Creangă, în aură mitică, un joc nesfârșit, textul însăși dobândind un **evident caracter ludic**, pe care nici interpretarea critică nu ar trebui să-l părăsească. Întâmplările din acest episod se înscriu într-o permanentă pendulare între **real și fabulos**, iar dialogul dobândește o strălucire inegalabilă. Acțiunea este precipitată, sub semnul primejdiei pe care o resimte mereu Nică, sau se desfășoară scenic, ca într-o comedie, în antologica întâmplare de la iarmaroc. Este știut, din cuprinsul „Amintirilor...”, că în lumea reală, departe de satul natal și de casa părintească, Nică este de obicei un înfrînt, căutând scăpare printr-o fugă sănătoasă. Scena de la iarmaroc nu se abate nici ea de la această constantă a creației lui Ion Creangă. Oamenii maturi, mai ales părinții, reprezintă, în lumea copilăriei, cenzorii ei cei mai eficienți și mai inflexibili. Lumea lui Nică nu are sorti de câștig în fața lumii oamenilor mari, preocupați de grijile existenței, pentru care farmecul copilăriei a dispărut de mult; simpla rostire a numelui tatălui are asupra personajului efecte devastatoare: „Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, pe loc mi s-a muier gura.”

În final, într-un deznodământ fericit, parcă prin intervenția unui *deus ex machina*, pupăza se aude cântând, ca în fiecare zi, în teiul din deal, Nică scapă de gura aprigă a mătușii Măriuca, iar frații săi îl cred cu totul nevinovat și îl compătimește cu naivitate pentru suferințele îndurate pe nedrept. Ca într-o comedie bufă, în care cititorul, de fapt spectatorul, rade pe sîturate, toți se împacă cu toți, **păcălitorul**, Nică, este la rîndul lui păcălit și totul se termină, ca la Rabelais, în „Gargantua și Pantagruel”, cu un ospăț bine stropit cu vin, alimentat cu pui la frigare și cu plăcinte poale în brâu, din care toți se înfruptă cu mare poftă, dar mai ales Nică, obosit de atâtea peripeții, care și-a „pus bine gura la cale”, în menirea de bine strămoșescă „Cele răle să se spele, cele bune să se-adune...”. Se restituie astfel satului și lumii pădurești aureola ei mitică, evocată mai târziu și de Mihail Sadoveanu în „Hanu Ancuței”, în care tot beau, mănăncă și spun povești, trăind în orizontul vârstei de aur, al sărbătorii perpetue, pe care copilăria o exprimă pe deplin.

Orice plecare din atmosfera de fericire perpetuă a copilăriei constituie așadar, în „Amintiri din copilărie”, ca orice ieșire din basm, din mit, un motiv de întristare pentru personajul principal, o sursă de nenumărate pericole și amenințări. Nici episodul de la Broșteni nu face excepție în această privință; după închiderea școlii din Humulești, Nică ajunge împreună cu Dumitru, nevârstnicul său unchi, la Broșteni, la profesorul Nanu. Acesta este primul drum mai lung din viața personajului, este prima înstrăinare de casă și de satul natal și de aceea în întregul episod se simte, cu putere, prezența lor. Descrind și povestind, Ion Creangă face o permanentă, deși nemărturisită, comparație între locurile în care a ajuns și acelea de acasă.



Textul literar, în întregul său, își dezvăluie astfel o neașteptată simetrie, subliniind încă o dată, dacă mai era necesar, desăvârșita unitate compozițională a „Amintirilor din copilărie”.

Narațiunea dobândește așadar, și aici, tonul negativ al celui înstrăinat de casă, poposit într-un mediu neprielnic și neprietenos. Satul Broșteni, „mai ca toate satele de la munte”, este „împrăștiat”, cu „o casă ici, sub tihăraia asta, alta dincolo de Bistriță, sub altă tihăraie”. Este remarcabilă, aici, ordinea vizuală a descrierii peisajului, realizată cu mijloace de o extremă concizie stilistică: numai o comparație și câte două adverbe și pronume sau adjective pronominale, *ici, dincolo, asta, alta*, care spațializează cadrul și îi dau adâncime, sugerând totodată mișcarea dezorientată a privirii care ia în stăpânire, neplăcut impresionată, un loc străin. Într-un astfel de spațiu ostil, necazurile lui Nică și ale lui Dumitru se țin lanț, unul atrăgându-l fatal pe celălalt. Mai întâi, dascălul îi tunde chilug, deși ei au început „a plânge cu zece rânduri de lacrimi” și a se ruga „cu toți dumnezeii” să nu-i slujească. Neajunsul acesta nu ar fi fost atât de mare, dacă nu ar veni altul mai grav, dacă nu s-ar pomeni „într-o bună dimineață plini ciucur de râte căprească de la caprele Irinucăi!”. Scriitorul amplifică în mod voit, prin enumerare și reflecție amare, dramatismul situației: nu mai sunt primiți la școală, leacurile băbești nu-i ajută prea mult, pe bunicul nu are cine să-l anunțe, merindele sunt pe sfârșite. Toate acestea culminează cu o întâmplare de răsunet, cea mai mare năzdrăvănie din cuprinsul „Amintirilor din copilărie”: Nică și Dumitru dărâamă, în joacă, această casă inospitalieră și revin, nu fără peripeții, „cu gheața în spate de frică”, la ocrotitoarea casă părintească.

Alteori, pe măsura creșterii personajului, ieșirea din casă este pricinuită de mirajul locurilor exterioare („alte plăceri mi se deșteptau în suflet [...] și dorul meu era acum nemărginit”): cireșul mătușii Mărioara, obiceiurile folclorice, prundul gârlei sau trimiterea la școli din ce în ce mai îndepărtate.

Din această cauză, în „Amintiri din copilărie” domină, ca număr și ca întindere în text, nu întâmplările în spațiul închis, ci **aventurile în spațiul deschis**, din care, de regulă, eroul se întoarce înfrânt acasă, la acel liman salvator. Remarcabil este însă faptul că toate aceste repetate întoarceri sunt în realitate adevărate fugi înapoi către casă, în aceeași logică a restaurării puterilor, pe care o urma Anteu în momentul în care atingea cu picioarele pământul, fugi cu felurite înfățișări, după amploarea și încărcarea afectivă a fiecăreia, de o rară expresivitate lingvistică, redată de cele mai multe ori prin locuțiuni verbale: fugă din grădina mătușii Mărioara, cu ritmul și consecințele acesteia: „și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ!”, fugă rușinoasă de pe prundul gârlei, de la scădat; fugă de la școală, „de-i scăpărau picioarele”, urmărit de pedeapsa teribilă a „Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătăi”; fugă din iarmaroc („am croit-o la fugă spre Humulești”), în episodul cu pupăza; fugă, în fine, către casă, „cu gheața în spate”, de la Broșteni, după ce personajul dărâmasese o altă casă, străină și neprimitoare însă, ea însăși plină de primejdii. O singură dată nu se mai întoarce acasă: cel mai lung drum și ultimul în „Amintiri din copilărie” este cel al plecării la Socola, drumul de la Humulești la Iași, cel al înstrăinării dureroase și definitive de sat și de lumea lui. (Gh.S.)

## SUGESTII ANALITICE

### Întâmplări și personaje

1. În spațiul „Amintirilor din copilărie”, multe întâmplări se petrec parcă într-o atmosferă de basm. Unele amenințări ale spațiului din jur în care evoluează personajul dobândesc proporții fabuloase. În cele mai multe cazuri, copilul scapă cu fuga spre casă, spațiul ocrotit în care își află liniște și protecție.

Enumerați câteva întâmplări care ilustrează această idee. Comentati și expresia lingvistică a acestor deplasări:

- fuga din grădina mătușii Mărioara: „și eu fuga și ea fuga, și eu fuga și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ!”;



- fuga rușinoasă de pe prundul gârlei, de la scăldat: „fac tuștii din baltă ș-o ieu la sănătoasa; și așa fugeam de tare pe prund, de săreau petrele, pe care le stârneam cu picioarele, cât mine de sus“;
  - fuga de la școală, „de-mi scăpărau picioarele“, urmărit de pedeapsa teribilă a „Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătași“;
  - fuga din iarmaroc: „am croit-o la fugă spre Humulești“;
  - fugă către casă, „cu gheața-n spate de frică“, de la Broșteni, după ce Nică dărâmasese casa Irinucăi, străină și neprimitoare, ea însăși plină de primejdii.
2. Există, în „Amintiri din copilărie“, o amenințare a realului, un refuz al timpului real, pentru a-l proteja pe cel fabulos, al copilăriei? Interpretați în acest sens episodul cu pupăza din tei:
- „cucul arminesc“ era „ccasornicul satului“, un simbol al timpului real;
  - cântecul lui tulbură starca cea mai fericită a copilului, somnul;
  - pare o amenințare împotriva lumii ideale a copilăriei;
  - acțiunea de pedeapsă, de protejare a lumii jocurilor, se justifică într-un orizont fabulos al întâmplărilor.
3. Personajele înseși dobândesc attribute mitice. Poate fi interpretat în acest sens portretul mamei din „Amintiri din copilărie“?
- Referiți-vă la:
- sentimentul de admirație filială ce reiese din text;
  - însușirile neobișnuite ale personajului;
  - corelația motivului mamei universale cu al casei cosmice.

## Lumea în sărbătoare

Din toate acestea rezultă că singurul loc prielnic, în care ființa umană se împlinește și se simte fericită, este reprezentat de locul de baștină și de casa în care s-a născut. Creangă însuși, simțind că depărtarea de casă și toate aceste drumuri umbresc liniștea și seninătatea personajului său, intervine în text, readucând povestea în atmosfera de fericire perpetuă a copilăriei: „Însă vai de omul care se ia de gânduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adânc și din veselia cea mare cazi deodată în urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură e veselă și nevinovată!“. Aici sunt știute întâmplări vesele ale acestei vârste, în care de cele mai multe ori Nică apare în împrejurări defavorabile, dar pe care depărtarea amintirii le înseninează, aici este sălașul poveștilor „pline de veselie“ și al cântecelor lui Mihai scripcarul din Humulești, tot atâtea prilejuri de desfătare, „de-ți părea tot anul zi de sărbătoare“. Aceasta este trăsătura definitorie a satului românesc eternizat în „Amintiri din copilărie“, văzut prin ochii copilului: **sărbătoarea** nesfârșită, aproape **mitică**, venită din vechime, dintr-o uitată „vârstă de aur“ și din optimismul neabătut al țăranului român. Este o fericire simplă, dar robustă, căci Nică este „vesel ca vremea cea bună și sturlubatic și copilăros ca vântul în tulburarea sa“, iar „părinții și frații și surorile îmi erau sănătoși și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere la noi“.

Casa „îndestulată“ și sănătatea părinților care feresc copilul de „neajunsurile vieții“ sunt condiții elementare, lipsite de pretenții, ale acestui univers al jocurilor și hazului copilăresc. Ion Creangă manifestă cunoașterea adâncă a psihologiei vârstei lipsite de griji, căci duios amintiri ale acesteia îl stăpânesc, peste ani, și pe omul matur, pe scriitorul ce reînvie farmecul pierdut al vârstei de altădată. Scriind „Amintirile“, Creangă păstrează în suflet ceva din copilul pierdut al vârstei de altădată. Scriind „Amintirile“, Creangă strigă la el „din toată inima“ care vede în bățul pe care a încălecat „un cal de cei mai strașnici“ și strigă la el „din toată inima“ și „în toată puterea cuvântului“, dar ia distanța necesară față de întâmplări, prin efectele de umor și irezistibil, cu valoare de artă, pe care le scoate din ele. Din aceste două sublime sensibilități, ce se continuă una pe cealaltă, a **copilului fericit** și a **scriitorului genial**, izvorăște universul fascinant al acestei opere nemuritoare. Jocurile sunt de o mare diversitate și o neînchipuită inventivitate; mai mult, sunt universale, ale tuturor copiilor lumii, Creangă având deplina



convingere că a surprins misterul profund al acestei vârste: „Așa eram eu la vârsta cea fericită, și așa cred că au fost toți copiii, de când îi lumea asta și pământul, macar să zică cine ce-a zice“.

Pentru a reconstitui întreaga atmosferă de strălucire a acestei lumi cuprinse de sărbătoare, Ion Creangă se întrece pe sine, folosind toată gama de mijloace artistice ale geniului său: umorul, de la autoironie până la persiflare, expresiile populare de marcă savoare, „cuvântul greu, plin de subînțelesuri, unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare“, cum spunea George Călinescu. Mai mult, autorul devine erou în povestire, gesticulează și exclamă, se entuziasmează sau manifestă întristare, îl invită și pe cititor să ia parte la acțiune, manevrează cu deosebită artă dialogul și planurile narațiunii, vizualizând puternic scene și întâmplări unice prin universalitatea lor. Casa ridicată „în slavă“ devine o imensă scenă a jocurilor infantile, luminată de privirea ocrotitoare a mamei și de atitudinea îngăduitoare a tatălui. Ion Creangă pune în mișcare epică un spectacol magnific în care **comicul întâmplărilor** și **comicul de limbaj** conlucrează în mod desăvârșit, generând un hohot de râs sănătos, specific întregii opere a marelui povestitor. Față de năzdrăvăniile copiilor, mama arată o falsă supărare, îi numește cu umor ascuns „ghiavoli“ și „pughibale spurcate“ și nu s-ar da în lături să ia „nănașa“, varga, din coardă și să-i croiască de „să le meargă petecele“, să le facă musai „câte un șurub-două prin cap“ sau să le dea „câteva tapangele la spinare“. Tatăl însă le dă „paièle“, le „dă nas“ și le „ține hangul“, privind această vârstă prin prisma unei străvechi înțelepciuni populare: „Ș-apoi nu știi că este o vorbă: dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă; și dacă-i popă, să cetească...“.

Jocurile înseși au o dinamică extraordinară, presupunând cele mai neașteptate acțiuni, momente de acalmie și de vacarm infernal, iar din partea scriitorului, spre a le reda, un nesecat registru expresiv, o avalanșă de interjecții, de verbe și de locuțiuni verbale de factură populară, surprinse îndeosebi în dialogul sugestiv și plin de umor al părinților, care închid în formule unice concepția poporului român despre copilărie și drepturile ei firești. În această inepuizabilă energie a jocului, în care mereu o luau de la capăt, copiii dădeau „otrocol prin cele mâțe“ și le șmotreau „de le mergea colbul“, făceau mamei (cum observă cu ironie tatăl) biserică în casă, cântând „Doamne miluiește, popa prinde pește“, băteau toaca în stative, astfel încât, printre hohote de râs, „pârâie pereții casei și duduie fereștile“. Liniștea vine atunci când copiii sunt puși la treabă, căci „se codesc, se drâmboiesc și se sclifosesc“, ori „o mai răresc de pe acasă“, sau înainte de culcare, când „stau treji și se uită țintă“ în ochii părinților, de parcă au de gând să-i „zugrăvească“, pentru că apoi să izbucnească iarăși în „incuri“ și în „gălăgie“. Chiar sunetele unor astfel de regionalisme sau arhaisme, „bătrâne în înțelesuri“, au trăsătura evocatoare, vizuală și auditivă, a mișcării. În această parte a operei Nică dispăre ca **personaj individualizat**, se confundă tot mai mult cu copilul anonim al tuturor timpurilor, care își trăiește cu inocență totală vârsta de aur a copilăriei. (Gh.S.)

## SUGESTII ANALITICE

„Și, Doamne, frumos era pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi erau sănătoși, și casa ni era îndestulată, și copiii și copilele megieșilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!

Și eu eram vesel ca vremea cea bună și sturlubatic și copilăros ca vântul în turburarea sa.“

„Și câte și mai câte nu cânta Mihai lăutariul din gură și din scripca sa răsunătoare. Și câte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi, de-ți părea tot anul zi de sărbătoare!“

### **Invitație la dialog**

1. Recitați fragmentul care înfățișează universul jocurilor copilărești. Comentați:

- care sunt, în viziunea lui Creangă, condițiile esențiale ale unei vieți fericite;







umor: „Și eu să înșir atâtea școli: în Humulești, la Broșteni în crierii munților, în Neamț, la Fălticeni, și acum la Socola, pentru a căpăta voie să mă fac, ia, acolo, un popă prost, cu preuteasă și copii.“ Ironia la adresa fețelor bisericești, spre a căror tagmă se îndreaptă prin plecarea la Socola, devine necruțătoare: pe popi „nu-i mai încape cureaua de pântecoși ce sunt“, iar călugării sunt „o adunătură de zamparagii dugliși din toată lumea, cuibăriți prin mănăstire“, puși pe căpătuială și petreceri.

De fapt, capitolul ultim al „Amintirilor din copilărie“ figurează tocmai ieșirea dureroasă din mit, despărțirea dramatică de lumea atemporală a copilăriei și a satului etern românesc. Acum, pentru prima dată în text, se menționează **timpul real**, apar precizări temporale: timpul creației este unul final, toamna anului 1855, „când veni vremea să plec la Socola“. Drumul de la Humulești la Iași reprezintă **itinerarul unei demitizări**, semne extrem de sugestive, cu antiteze esențiale. Satul copilăriei este prezentat „cu tot farmecul frumuseților lui“, „întemeiat în toată puterea cuvântului“, cu „priveștiștea lumii“, cu oamenii și locurile lui de neuitat și mai ales, de la o vreme, cu „șezătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire!“, „de-ți părea“, zice scriitorul, „tot anul zi de sărbătoare“, sărbătoarea perpetuă, specifică mitului. Eroul va merge acum „în loc strein și așa depărtat“, „surgun, dracului pomană“. Ion Creangă insistă acum asupra antitezei dintre „satele și locurile frumoase“ ce rămân în urmă și viața câmpenească, unde „apa-i rea și lemnele pe sponci“, iar oamenii sunt „sarbezi la față și zbârciți, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte“.

**Deplasarea de la mit către realitate**, ca și aceea de la sacru la profan, se face tot sub **semnul aventurii**, însă într-un registru ironic mai accentuat acum, sub semnul umorului de origine populară, prin care durerea despărțirii de sat se diminuează și gândurile personajelor se înseninează. În arhetipologia generală, nivelul ironic este subsecvent nivelurilor mitic și eroic, o treaptă contingentă realului, și Ion Creangă adaptează instinctiv registrul scriiturii acestor noi mutații din dinamica operei literare. Cea mai hazlie întâmplare a drumului de la Humulești la Iași conține și semnele cele mai sugestive ale acestei **treptate demitizări a lumii** „Amintirilor din copilărie“: caii lui moș Luca, numiți de Smaranda, în perimetrul mitic al satului, „doi cai ca niște zmei“ din poveste, „se muiese de tot“, devenind ceea ce erau în realitate, „smârtoagele lui de cai, vlăguiți din cale-afară, și slabi, și ogârjiți ca niște mâți de cei leșinați, nu zmei, cum zicea mama.“ Cu atât mai mult, deci, drumul ieșirii din copilărie este unul impus, neacceptat de personajul principal, un drum împiedicat cât mai mult cu putință, „din hop în hop“, către o lume necunoscută și străină. Lumea în care ajunge este una fără repere, indistinctă, atât de diferită de aceea atât de luminoasă a copilăriei: singurul reper spațial menționat în text este „un plop mare“, în perimetrul căruia apar, din întuneric, personaje bizare, de carnaval parcă, având „niște târsoage de barbe cât badanalele de mari“, „mărturisindu-și unul altuia păcatele!“.

Există o prejudecată ce mai circulă încă în lumea literară și mai ales școlară, aceea că „Amintiri din copilărie“, prin dispariția prematură a scriitorului, este o operă neterminată. Din demonstrația de mai sus reiese cu claritate contrariul, ideea că este vorba de un text literar rotund, în care fiecare segment al scriiturii se subordonează unei idei centrale dominante. Drumul de la Humulești la Iași concentrează toate semnificațiile spațiale ale operei lui Creangă. Există, la eroul-personaj, ca și la scriitorul de mai târziu, aceeași reticență a desprinderii de matcă, aceeași reținere în fața necunoscutului. De astă dată, personajul nu se mai întoarce acasă, bojdeuca din Țicău fiind **toposul** similar casei părintești. Numai târziu se întoarce și îl recrează și ostil, străin, în ofensiva spațială meru reluată, personajul, s-a văzut, este un învins; scriitorul literaturii române. (Gh.S.)



### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)*

**Ex. 2/ p. 11.** Precizați prin ce motive literare se realizează tema jocului în fragmentul parcurs din „Amintiri din copilărie”.

Creangă ilustrează teme des întâlnite în marile romane ale copilăriei din literatura universală: tema amintirii, prezentă, mai târziu, sub forma „memoriei involuntare”, la Marcel Proust („În căutarea timpului pierdut”), motivul idilizării spațiului ludic, animalul năzdrăvan, personalizat sub forma unei măști, considerată calul din poveste, Casa, veritabil **axis mundi**, devine un spațiu al lumii prelungite în exterior, sub forma unor tentacule: ea duduie, se cutremură sub râsul gigantic, homeric al copiilor.

Ex. 3/ p. 11. Stabiliți relații în termeni de temă și motiv între copilărie, joc, joacă, școală etc., având în vedere întregul conținut al „Amintirilor din copilărie“.

Motivul casei, spațiu explorabil, **terra incognita** pentru copii, ca și celelalte teme și motive, sunt prezentate pe larg în fragmentele analitice de mai sus din „**Amintiri din copilărie**”: cotloanele și cămărilor ascunse, unde sunt ținute alimentele, sunt motive de declanșare a aventurii în acest spațiu restrâns. Aventura apare sub forma jocului, a zgomotelor felurite, a spațiilor care întorc ecoul, a jocului cu cleștele și vătrarul, cu talanca de la oi, a foșnetului continuu, semn al mișcării vitale. Tata îi ridică pe copii până la grindă, în joacă; el știe că viața omului e scurtă, rostul copiilor fiind, din această cauză, să se bucure, cât mai au timp, de acest univers mitic al timpului nesfârșit. (H.S.)

## ADDENDA

## Garabet Ibrăileanu, 1920

„Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru.”

**G. Călinescu, 1938**

„Despre Creangă, ca artist, sunt puține de spus. Un muzician poate imita huietul apelor, un pictor poate zugrăvi priveriștea, dar astea sunt succedanee artistice, nu impresii critice. Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși surprins într-un moment de genială expansiune.”

## Mihail Sadoveanu, 1923

„De la Neculce până la Creangă a curs vreme îndelungată: aproape două veacuri. Și în unul, și în altul simțesc încă sufletul cel veșnic al neamului. Și la unul, și la altul au înflorit pe aceste plaiuri și au scos la soare vechi comori. Amândoi au făcut parte din acea familie de oameni rari și ciudați care ies, din când în când, pe drumurile obștești și se răzlețesc cântând, cu ochii pe cer...”

## Concepte operationale

[illegible]



fi populare sau culte. Speciile populare sunt: **balada**, **legenda**, **zicătorile**, **proverbele**, **maximele**; speciile culte sunt: **poemul eroi-comic** („**Țiganiada**“ lui Ion Budai-Deleanu), **legenda cultă**, **balada cultă**, **epopeea**, **nuvelă**, **istorisirea**, **romanul**, **basmul**, **fabula**, **schita**.

**SCENARIU NARATIV.** Specificitatea producerii textului, a scriiturii, este direct determinată de genul literar în care aceasta se manifestă. Epicul este considerat un **gen original**, pentru că a apărut cel dintâi, sub forma miturilor și a poemelor epopeice, întâietate absolută pe care teoria modernă a literaturii o acreditează tot mai insistent. Literatura apare, așadar, inițial sub formă epică, din dorința de „a spune“, „a povesti“, „a nara“, modul principal de comunicare, prin care se recuperează faptele trecutului, fiind **narațiunea**, exprimată atât sub formă ditirambică, în versuri, supusă regulilor metrice, ale poeziei, cât și în proză, într-o formă mai apropiată de vorbirea comună, eliberată de rigorile exprimării ritmice. De altfel, denumirea de **proză** vine din termenul latinesc **prosa**, însemnând „discurs care înaintează în linie dreaptă“ (lat. *prosus* = „înainte“), deci fără prea multe complicații și popasuri stilistice, trăsătură menținută până în vremurile moderne (la Balzac, de pildă, rândul dintr-o carte este o oglindă purtată de-a lungul unui drum). Potrivit lui Roland Barthes, proza denumește „un discurs minim, care vehiculează în modul cel mai economic gândirea“. În sfera cea mai cuprinzătoare, proza se poate clasifica în funcție de modalități distinctive de realizare: **oratorică** (discurs, alocuțiune); **memorialistică** (autobiografie, amintiri, memorii, jurnal etc.); **reflexivă** (discurs filozofic, eseu, literatură gnostică); **artistică** (legendă, basm, schita, nuvelă, roman etc.), asupra căreia vom insista în rândurile următoare, definind și ilustrând principalele concepte ale naratologiei.

Apariția povestirii presupune un **autor**, perceput la început ca **autor abstract**, **impersonal**, simplu declanșator al scenariului epic, pornit dintr-un **nucleu epic**, dintr-o **întâmplare-pecete**, originară, la care participă un **personaj** divin sau eroic. Mitul se înscrie perfect în această categorie narativă, care instituie triada epică cea mai simplă: **autor**, **întâmplare**, **ascultător**. Fiind o „istorie sacră“ ce povestește o întâmplare a începuturilor, referitoare la creația lumii, mitul comunică un adevăr absolut, ce nu poate fi pus la îndoială. **Vocea auctorială** se confundă aici cu **vocea narativă**, intrinsecă de fapt scenariului epic. Este însăși vocea creatorului, pentru că mai târziu, când mitul se dezvoltă în scenarii epice mai ample, în cazul marilor epopei de pildă, autorul, conștient de acest adevăr, transferă sarcina narativă tot unui personaj divin: „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul“, zice însuși Homer, în primul vers al „**Iliadei**“. Treptat, mitul, care este **narațiune închisă**, comunicând un adevăr o dată pentru totdeauna, devine istorie, se diluează ca intensitate și concentrare epică, dobândește extensie și **deschidere narativă**, invenție epică. În aceste condiții, multiplicarea planurilor narative și a personajelor solicită substituirea autorului cu un **narator**, uneori cu mai mulți naratori, care se adresează unui cititor/ ascultător (considerat din principiu fictiv, numit și **naratar**), completându-se astfel și diversificându-se instanțele narative. (H.S.)

#### ADDENDA

**Adrian Marino, 1973**

„Primul și cel mai vechi scenariu epic aparține *mitului*, «istorie adevărată», sacră, relatare a unui eveniment săvârșit în timp primordial, fabulos, al «începuturilor», de către ființe supranaturale. Mitul povestește ce s-a întâmplat *ab origine*, începutul unei existențe, «creația». De unde și caracterul indiscutabil, absolut, al adevărului mitic: «Așa era pe vremea aceea», cum spun și basmele noastre cu «a fost odată ca niciodată». Mitul este povestea unui adevăr ancestral, fabulos, irepetabil, în care trebuie să crezi, întrucât constituie o revelație, dezvăluirea unei *realități* esențiale.

În această categorie epică fundamentală intră: întreaga mitologie, legendele, totalitatea istoriilor sacre despre zei, semizeii, eroi, ființe legendare, teogoniile, genealogiile zeilor, imnurile biografice adresate eroilor.“

**Wolfgang Kayser, 1948**

„Tehnica artei narative este derivată din situația primară a narării: faptul că există un trecut, oarecum între cei doi.

Printr-un artificiu tehnic, această situație primară poate fi concretizată și accentuată: dacă autorul mai introduce și alt povestitor, în gura căruia pune povestirea. Tocmai povestirea, — din a cărei denumire ne și dăm seama că acest gen scoate în evidență în modul cel mai pregnant situația primară a



narării, – s-a folosit întotdeauna, cu predilecție, de povestitorul introdus de autor. Este cunoscută, de pildă, o astfel de deghizare din Decameronul lui Boccaccio; de aici a fost preluată în multe alte culegeri (Chaucer: *Canterbury Tales*; Margareta de Valois: *Heptaméron*; Gianbattista Basile: *Pentamerone* etc.), de la începutul secolului al XVIII-lea a mai intervenit și exemplul celor 1001 de nopți, traduse atunci pentru prima dată, în limba franceză, de către Galland."

**STRUCTURI NARATIVE.** În accepția cea mai banală, narațiunea înseamnă narare a mai multor întâmplări, într-o anumită succesiune. Întâmplările pot fi reale, aparținând istoriei, succesiunii evenimentelor reale, și imaginate, din sfera ficțiunii. Teoria narațiunii, numită *naratologie*, este relativ nouă, susținută de Școala formalistă rusă, de B. Tomașevski, V. B. Șklovski, V. I. Propp și alții. Structuralismul reia aproape toate ideile formalismului, redându-le în formă proprie, prin contribuția lui Roland Barthes, A.-J. Greimas, Gerard Genette. În aceste numeroase interpretări, există o anumită varietate de termeni și de concepte, dar ordonarea lor cea mai uzitată constă în distincția dintre istorie și discurs. Istoria, numită și *fabulă*, *diegeză*, chiar *poveste* și *povestire* (*story* în teoria literară anglo-saxonă), exprimă conținutul narativ al operei literare, toate evenimentele reale sau fictive relaționate în existența și desfășurarea lor cauzală, corespunzătoare planurilor reale ale existenței. Discursul, numit și *subiect* (Umberto Eco folosește denumirea, credem sinonimă, de *intrigă*), constă în ordinea în care evenimentele sunt comunicate cititorului/ ascultătorului. Istoria se referă la o realitate anume, discursul este modul în care cititorul ia cunoștință de cele petrecute, în care naratorul selectează, ierarhizează și formulează aspectele narate. Discursul are un *incipit* (început, introducere), o formulă sau o secvență introductivă, uneori gradată, dar de obicei memorabilă și de efect, abruptă (în *medias res*), care atrage atenția cititorului, cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ și în cuprinsul textului, și un *final* (nu totdeauna coincident cu *deznodământul*), care poate fi *închis* sau *deschis*, prin suspendarea acțiunii. Între aceste limite, uneori simetrice sau corespondente simbolic, discursul se structurează în *secvențe epice* (numite uneori și *scene*, când timpul fabulei și al discursului coincid), alcătuite din  *motive*, care pot fi *dinamice* sau *statice* (cu *ellipse* evenimentțiale, *suspendări ale timpului* pentru reflecții filozofice, morale, estetice și *pauze descriptive*: descrieri de mediu, orientare în spațiu, portrete), după modul în care naratorul accelerează, dilată sau încetinește narațiunea. De cele mai multe ori, secvențele epice se organizează într-un *conflict*, care poate fi *exterior*, între personaje sau grupuri de personaje sau între personaj și mediu, sau *interior* (psihologic), suprapus *momentelor subiectului*, care sunt, în denumirea tradițională, *intriga* (izbucnirea conflictului), *punctul culminant* (de maximă tensiune conflictuală) și *deznodământul* (rezolvarea conflictului).

Apare astfel o deosebire netă între *povestirea care povestește* (discursul) și *povestirea povestită* (istoria, fabula), fiecare având o *temporalitate* distinctă, uneori *paralelă*, alteori *interferentă*. Există un *timp al fabulei* (evenimential), evident situat în spațiile trecutului, care se recuperează prin *timpul discursului* (timpul narativ), oscilațiile permanente între aceste linii temporale definind ceea ce se numește *narativitate*. Timpul fabulei este *unidimensional*, cronolinar, irepetabil și irecuperabil, rezultat din succesiunea evenimentelor narative, din datele realului înălțuite în desfășurarea lor temporală. Timpul discursului are reprezentarea cea mai diversificată, fiind *pluridimensional*, manipulând cu ușurință datele realului sau ale verosimilului, putând fi *universal/ cosmic*, *mitic*, *istoric*, *individual*, *psihologic*, *cronolinar* sau *relativ*, în care poate exista mișcare pe axa timpului, înainte sau înapoi, sau chiar *transgresarea planurilor temporale*. Identificarea tipologiei acestuia constituie, în analiza literară, surse ale profundizării interpretative, *tema temporalității* fiind una fundamentală a literaturii universale. Există mai multe planuri temporale, un *timp al autorului*, unul *al naratorului* sau chiar *al personajelor* ce primesc funcții narative, ansamblu care modifică uneori dimensiunile temporale, le încetinește sau le accelerează, produce întoarceri în timp, aruncă priviri înapoi (*analepsă*) sau anticipează desfășurarea narativă (*prolepsă*), procedând și la *reluări* ale faptelor, multiplicând planurile temporale ale narațiunii. În proza modernă, în special în romanul bazat pe *fluxul conștiinței* sau pe *memoria involuntară* (la Marcel Proust, în romanul „*În căutarea timpului pierdut*”, sau la Camil Petrescu, în „*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*”), *acronia* tinde să devină dimensiunea temporală dominantă. Umberto Eco identifică și un *timp zero al discursului*, urmat de momente temporale succesive (T1, T2 etc.), unele coincidente cu timpul fabulei, altele independente. În fine, sunt și lucrări teoretice care menționează un *timp intern al lecturii* și unul *extern al cititorului*, relevant pentru dispoziția de receptare sau interpretativă în care se așază acest factor important în rândul instanțelor narative. (H.S.)



## ADDENDA

**Umberto Eco, 1991**

„Pentru a înțelege mai bine nu numai mecanismul acestui proces abstractiv, dar și dinamica acestor întrebări, trebuie să reluăm vechia opoziție formulată de formalistii ruși între fabulă și intrigă. Fabula este schema fundamentală a narațiunii, logica acțiunii și sintaxa personajelor, cursul evenimentelor ordonat din punct de vedere temporal. Poate chiar să nu fie o secvență de acțiuni umane și poate să se refere la o serie de evenimente care privesc obiecte neînsuflețite sau chiar idei. În schimb, intriga este povestea așa cum este povestită, de fapt așa cum apare în suprafețe, cu dislocările ei temporale, cu salturile înainte și înapoi (adică anticipări și flash-back-uri), descrieri, digresiuni, reflecții aflate între paranteze. Într-un text narativ, intriga se identifică cu structurile discursive.“

**Wolfgang Kayser, 1948**

„Când redăm «conținutul» unei opere narrative, al unei piese de teatru, al unui roman, al unei balade, redarea este mai scurtă decât opera însăși. Arătarea conținutului își îndreaptă atenția unilateral asupra desfășurării evenimentelor și extrage din toate părțile operei, din descrieri, convorbiri, reflecții etc., și anume ca relatare, numai ceea ce este important pentru structura acțiunii. [...]

Dacă încercăm să împingem desfășurarea acțiunii până la cea mai mare concizie cu putință, la pură schemă, obținem tocmai ceea ce știința literaturii obișnuiește să numească FABULA unei opere.“

**Umberto Eco, 1997**

„Povestea lui Ulise, fie aceea relatată de Homer, fie aceea reconstruită de Joyce, le era probabil cunoscută grecilor și înainte de a fi fost scrisă **Odiseea**. Ulise părăsește Troia în flăcări și se pierde cu tovarășii săi pe mare. Întâlnește semînții ciudate și monștri înspăimântători, Lestrigoni, Ciclopi, Lotofagi, coboară în infern, scapă de Sirene, și până la urmă devine prizonierul nimfei Calipso. În momentul acela zeii decid să-i înlesnească întoarcerea în patrie. Calipso este convinsă să-l elibereze pe Ulise, care pleacă din nou pe mare, naufragiază la Feaci și-i povestește lui Alcinou peripețiile lui. Apoi vâslește către Ithaca, unde-i învinge pe Pețitori și se reunește cu Penelopa. Fabula, prin urmare, decurge în mod linear, de la un moment inițial  $T_1$  către un moment final  $T_x$ .

Însă subiectul **Odiseii** e foarte diferit. **Odiseea** începe în **medias res**, într-un moment  $T_0$ , când acea voce pe care o numim Homer începe să vorbească. Putem să identificăm acel moment cu ziua în care, potrivit tradiției, Homer și-a început cântarea lui, sau cu momentul în care începem noi să citim. În orice caz, subiectul începe la momentul  $T_1$ , atunci când Ulise este deja prizonier la Calipso, scapă de capcanele ei amoroase, naufragiază la Feaci și numai din momentul ăsta (pe care-l vom numi  $T_2$  și care corespunde cântului al optulea) își povestește istoria. Povestea se reia de la mulți ani în urmă ( $T_3$ ) și pentru prima oară cititorul află despre feluritele aventuri ale eroului său. Această analepsă durează o bună parte din poem și numai în cântul al treisprezecelea ne readuce la timpul în care ajunsesem în cântul al optulea. Ulise vâslește către Ithaca, unde își va încheia isprăvile.“

**Adrian Marino, 1973**

„Câteva disocieri ale raportului *timp istoric/epic* sunt de natură să precizeze și mai amănunțit aceste complicate transformări determinate de următoarea situație fundamentală: timpul istoric este concret, dat, «profan»; cel epic este supraistoric, inventat, cu afinități «mitice», intemporale. De unde o mare autonomie, libertate și capacitate de transformare a timpului istoric, a cărui soartă finală este de fapt abolirea, anularea, suspendarea.

Deosebit de evidente sunt, mai ales, următoarele diferențieri: timpul istoric este cronologic, deci ireversibil și irepetabil; limitat, deci de durată fixă, bine precizată. Timpul epic își poate îngădui numeroase licențe: anticiparea, sub diferite forme de preaviz (titluri, prologuri narrative, interpolări lungi poeme); lipsă de durată fixă, întrerupere sau reluare *ad libitum*, în interiorul unei cronologii pur timp, în diferite locuri). De unde se poate deduce ușor (contrar unor afirmații) că dimensiunea temporală a istoriei este unidimensională, în timp ce dimensiunea epicului este pluridimensională. Istoria este lineară. Acțiunea epică este sau poate fi paralelă, simultană, bi- sau trifurcată etc.“

„Evenimentul istoric se înfățișează global, unitar, «sălbatic». Spontaneitatea și brutalitatea sa nudă dau conștiinței literare impresia «anarhiei»; invaziei și totalității copleșitoare. Narațiunea introduce



în fluxul evenimentelor segmentarea, fragmentarea, izolarea unor secvențe. Se numește secvență epică un fapt bine delimitat de alt fapt. De unde apariția nu numai a episoadelor și micro-povestirilor, dar și a unităților narative și a *motivelor* (cele mai mici părți independente compozabile ale narațiunii), unități epice ireductibile, care nu mai pot fi divizate.

**INSTANȚE NARATIVE.** Principalele instanțe narative sunt **autorul**, **naratorul**, **personajul** și **cititorul** (în operele literare orale, ascultătorul), între care, în desfășurarea narațiunii, se stabilesc relații mai mult sau mai puțin complicate și expresive. **Autorul concret** este persoana care scrie o carte, redactează o piesă de teatru, un eseu, apărând adeseori, în romanul realist, ca **autor abstract**, ca o voce omniprezentă și omnipotentă în text. Autorul se află în afara textului; el are viziunea de ansamblu asupra conținutului, concepe mesajul, este un *metteur en scène* (regizor), alegând modalitățile de a opera cu tehnicile narative, cu naratorul și personajele. **Personajul** este cel ce joacă rolul imaginat de autor, participând la evenimente, în timp ce naratorul, ipostaza literară a autorului real, le „înregistrează”, le redă, descrie personaje și spații narative, explică sensul evenimentelor. Observația lui se traduce printr-un **discurs narativ**, care îl implică prin **perspectiva** pe care o are asupra evenimentelor.

Naratorul este o voce căreia autorul îi desemnează rolul de a nara, de a povesti faptele, de a descrie locurile și personajele dintr-o operă literară epică. Este o **voce auctorială** cu un anumit grad de autonomie, care se traduce printr-o relație semnificativă între autor și narator. Există un **narator omniscient**, care povestește de obicei la persoana a treia, caracteristic **prozei obiective**, tradiționale, independent de autor și de personaj, căruia autorul îi conferă de fapt o independență narativă totală (naratorul > personajul). Situația de maximă omnisciență se manifestă în romanul de tip balzacian, în care autorul dobândește ipostaza unui **demiurg al lumii imaginare** pe care o creează.

Uneori naratorul, chiar exprimându-se la persoana a treia, își pierde calitatea de omnisciență, prin preluarea funcției narative de către un personaj prin viziunea căruia se filtrează faptele, așa-numita **focalizare epică**. Este personajul **raisonneur**, „reflector”, care selectează și interpretează, în mod subiectiv, faptele pe care le prezintă. Se impun totuși câteva nuanțări: povestitorul presupune o audiență, în timp ce naratorul reia firul faptelor doar pentru cititor. Naratorii din „**Hanu Aneșel**” sunt și povestitori în același timp, pentru că ei se află în fața unui auditoriu, se confruntă mereu cu reacția publicului: Lița Salomia, comisul Ioniță, orbul sărac fac parte dintr-o galerie de personaje ce refac trecutul prin intermediul narațiunii. **Naratorul** poate fi și **impersonal**; el nu povestește decât pentru cel care urmărește firul acțiunii: în acest caz, se identifică, în mod concret, cu scriitorul. Naratorul poate cunoaște mai mult decât autorul, la fel de mult ca acesta sau mai puțin. El poate să dezvăluie ceea ce știe sau prezintă grade diferite de comunicare, mintea lui fiind uneori impenetrabilă pentru autor. Personajele pot îndeplini funcția de naratori sau evoluează la o distanță apreciabilă de autor.

Proza modernă tinde să reducă omnisciența naratorului, suspectată de inautenticitate. Când naratorul se exprimă la persoana întâi (uneori chiar la persoana a doua), în acest caz **povestirea** fiind subiectivă, tinde să se realizeze o egalitate cognitivă între narator și personaj (naratorul = personajul). Aici specifică mai ales prozei moderne, producându-se o trecere de la epica obiectivă la cea subiectivă. Aici naratorul, implicat ca personaj (**narator-personaj**, **narator-martor**, **narator-mesager**, **narator-confident** etc.), nu știe mai mult decât acesta, transpunând cunoașterea realității în planul subiectiv, al intenselor trăiri interioare. **Narațiunea** și **dialogul** din proza tradițională sunt înlocuite cu **monologul**, care implică modalități narative ale prozei moderne, **memoria involuntară** și **fluxul conștiinței**. În noul roman francez, naratorul se situează în antiteză totală cu cel omniscient, ajungând să știe chiar mai puțin decât personajul (narator < personaj). Raportul dintre narator și personaj creează **viziunea** sau **perspectiva narativă**, denumită în unele tratate de teorie literară și **viziunea „dindărăt”** (pentru naratorul omniscient), și **viziunea „din afară”**, în care naratorul știe „**împreună cu**” (pentru egalitatea dintre narator și personaj) și rămânând în ipostaza de simplu martor.

Camil Petrescu este adeptul declarat al **autenticității** în literatură, concept explicat cu suficiente detalii în prezentarea universului artistic al scriitorului. De aceea, el alege povestirea la persoana întâi, consemnând numai experiența directă a personajului-narator. Mai mult, în „**Patul lui Procust**”, prin înțâi, multiplică vocile auctoriale la patru, egale cu folosirea **jurnalului-colaș** și a **confesiunilor directe**, el se apropie de experiențe îndrăznețe numărul personajelor care se manifestă narativ în roman. În acest fel, el se apropie de experiențe îndrăznețe în romanul secolului XX, ca, de exemplu, în „**Valurile**” Virginiei Woolf, în care există șase voci narative.



De partea cealaltă a textului se află cititorul, care, la rândul lui, este **abstract** (Umberto Eco îl numește **Cititor Model**, ideal, cel pe care ținde autorul să și-l formeze pentru a înțelege sensurile depline ale operei), **concret și fectiv** (denumit și **narator**). (H.S.)

#### **APPEND A**

**Umberto Eco, 1997**

„Dar ar fi banal să presupunem că pentru a citi o carte de ficțiune trebuie procedat potrivit simțului comun. [...] Privitor la asta trebuie să mă refer la două concepte pe care le am deja în discuție în cărțile mele precedente: e vorba de cuplul **Cititor Model** și **Autor Model**.

**Cititorul Model** al unei povestiri nu este **Cititorul Empiric**. **Cititorul empiric** suntem noi, aceștia, eu, dumneavoastră, oricine altmenea, atunci când citim un text. **Cititorul empiric** poate citi în multe feluri și nu există nici o lege care să-i impună cum anume să citească, pentru că adesea folosește textul ca pe un ambalaj pentru propriile sale pasiuni, care pot veni din interiorul textului sau pe care textul i le poate stârni în mod întâmplător. [...]

Pe acest tip de spectator (sau de cititor al unei cărți) îl numesc eu **Cititor Model** -- un cititor-tip pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar pe care și caută să-l creeze. Dacă un text începe cu «A fost odată», el lansează un semnal ce imediat își selecționează propriu-i cititor model, care ar trebui să fie un copil sau cineva dispus să accepte o poveste ce trece dincolo de înțelesul obișnuit.”



## FORMELE COMUNICĂRII ORALE DIALOGUL

Comunicarea orală se realizează prin **dialog** și prin **monolog**, forme care angajează schimbul de mesaje între emițător și receptor în situația de comunicare.

Prin acestea, îndeosebi prin dialog, se realizează scopul oricărei comunicări:

- de informare;
- de argumentare;
- de persuasiune (de convingere);
- de negociere;
- de socializare (de integrare în comunitate);
- de divertisment.

**Dialogul** este forma de comunicare orală în care vorbitorii sunt pe rând emițători și receptori.

- Dialogul se realizează prin **perechi de replici verbale**, susținute de elemente nonverbale și paraverbale ale comunicării.

### Exersați!

1. Angajați colegul de bancă într-un dialog pe o temă la alegere. Observați câteva aspecte ale dialogului vostru:

- deși se desfășoară pe o temă oarecare, dialogul are o structură ce se construiește pe parcurs: o **parte inițială**, introductivă, care angajează conlocutorul în convorbire; un **conținut** propriu-zis, care constituie partea cea mai importantă a comunicării; o **parte finală**, reprezentând retragerea din dialog;
- dialogul provoacă reacții succesive de aprobare sau de dezaprobare, exprimate prin mesajul verbal, combinat cu elemente nonverbale și paraverbale.

2. Notați în caiete:

- **formule de inițiere** a unui dialog, în funcție de contextul în care se desfășoară (locul, gradul în care se cunosc interlocutorii, relațiile dintre ei) și de scopul comunicării: formule de salut, întrebări cu caracter general, formule de prezentare;
- **formule de încheiere**, în funcție de modul în care se face retragerea din dialog: în relații de amabilitate și de înțelegere; în situații de neînțelegere și de nemulțumire; în situații de conflict.

3. Apreciați modul în care facem (sau ni se face) oferta de dialog și în care este bine și eficient să ne retragem dintr-un dialog.

4. Comentați, în funcție de noțiunile de mai sus, dialogul următor:

*Un domn către impiegat:* Mă rog, n-a venit vreo scrisoare pentru mine?

*Impiegatul:* Nu... Dar de unde era să vă vie?

*Domnul:* Știu eu? de la cineva.

*Impiegatul:* Nu.

*Domnul:* Bine. (Pleacă).

*Impiegatul (scofând capul pe fereastră):* Mă rog...

*Domnul (întorcându-se):* Poftim...

*Impiegatul:* Dar... cum vă cheamă pe dv. ...?

*Domnul:* Ion Popescu.

*Impiegatul:* Îmi pare bine... Fiți sigur că vă vom anunța îndată ce va sosi ceva.

*Domnul:* Mersi.

*Impiegatul:* Pentru puțin. (Își retrage capul.)

*Domnul:* Îndatorat. Vă salut. (Pleacă.)

*Impiegatul (scofând iar capul):* Mă rog.

*Domnul (întorcându-se):* Poftim...

*Impiegatul:* Dar... unde se vedeți dv. ...?

*Domnul:* La mătușă-mea.



*Impiegatul:* Mersi... (își retrage capul.)

*Domnul:* Pentru puțin. Salutare.

(I. L. Caragiale, „La poștă”)

5. Inițiați, la nivel de clasă, un dialog despre... noțiunea de dialog. Aveți în vedere următoarele:
- tema dialogului (partea centrală) este deja anunțată; trebuie introdusă însă printr-o ofertă de dialog, pe care o poate face profesorul sau un coleg;
  - introducerea coerentă a noțiunilor învățate despre dialog;
  - modul de intrare în dialog, fără a perturba comunicarea antevorbitorilor;
  - adecvarea replicilor proprii la conținutul discuției;
  - durata intervenției proprii;
  - verificarea faptului că suntem ascultați cu atenție.
6. Faceți aprecieri asupra calității dialogului purtat în clasă.

7. Alcătuiți, sub formă scrisă, un dialog în care să ilustrați cunoștințele și competențele dobândite.

**Dialogul este mijlocul generalizat de interacțiune umană, fiind inclus în:**

- formele curente de comunicare: **conversația cotidiană și discuția;**
- formele specializate ale discuției (care includ mijloace de comunicare în masă sau alte forme de organizare a comunicării): **masa rotundă, colocviul** (de examinare sau de comunicări științifice), **ședința** (a unui complet de judecată, de analiză a unei activități) și **interviul** (de angajare și de presă).

Dintre aceste forme, conversația cotidiană este cel mai des întâlnită și în genere mai liberă față de regulile comunicării prin dialog. Aceasta nu este, de obicei, o comunicare programată, cu reguli stricte, dar reușita ei, care armonizează și reglează relațiile umane, depinde totuși de gradul în care interlocutorii cunosc și respectă regulile generale ale dialogului.

Desfășurarea celorlalte forme de comunicare este condiționată de reguli precise, acceptate de

interlocutori, de respectarea cărora depinde atingerea scopului comunicării.

Respectarea regulilor comunicării este deci esențială în dialogul eficient.

**Regulile dialogului se referă la:**

- modul în care se intră inițial în discuție, deschizând, din inițiativă proprie, discuția sau prin integrare într-un dialog deja început;
- felul în care se cedează cuvântul și se reia într-un moment oportun, când s-a creat o pauză în discuție; sunt necesare câteva explicații asupra celor expuse de preopinent (intervenția fiind, în acest caz, scurtă); un antevorbitor și-a încheiat intervenția;
- modul în care se intervine într-un dialog purtat de persoane necunoscute;
- durata unei intervenții în dialog;
- adecvarea mesajului propriu sau a intervenției la tema dialogului;
- menținerea atenției și controlul permanent al mesajului și al canalului de comunicare.

Teoreticianul H. P. Grice stabilește următoarele **principii și maxime ale comunicării prin dialog:**

1. **Principiul cooperativ** (al cooperării), care se bazează pe patru reguli (maxime):
  - **maxima cantității**, prin care se dozează volumul de informații necesare, în detrimentul celor inutile scopului comunicării;
  - **maxima calității**, care cere întemeierea afirmațiilor pe principiul adevărului, al faptelor dovedite sau pentru care există probe certe;
  - **maxima relevanței**, bazată pe limitarea vorbitorului la tema discuției, evitând subiectele colaterale, afirmațiile inutile;
  - **maxima manierei**, ce are în vedere claritatea stilului, evitarea confuziilor, a prolixității și obscurității.
2. **Principiul politetii**, care are în vedere:
  - **politețea pozitivă**, bazată pe câteva maxime (calități): generozitate, tact, aprobare, modestie, acord, simpatie;
  - **politețea negativă**, distantă, inhibitoare în realizarea dialogului.

## Exersații!

1. Creați, pe grupe de câte 4-5 elevi, situații de comunicare în care să respectați regulile dialogului.
2. Prezentați, la nivelul clasei, două-trei astfel de situații și analizați modul în care se respectă regulile dialogului.

3. Creați, pe grupe, situații de comunicare în care nu se respectă regulile menționate. Procedați la analiza greșelilor care au dus la nerespectarea regulilor dialogului și la perturbarea comunicării.



4. Faceți aprecieri asupra modului în care se respectă, de către elevi, regulile dialogului în cadrul diverselor activități didactice. Luați în considerare:
  - dacă este necesar să se respecte regula preluării cuvântului (să nu se intervină inoportun în discuție, să nu se vorbească fără a fi invitat);
  - dacă se intervine prin întreruperea vorbitorului, uneori chiar a profesorului;
  - dacă durata intervenției este cea adecvată, pentru a transmite informațiile solicitate în desfășurarea lecției sau în evaluarea orală (de obicei răspunsurile multor elevi sunt lacunare, scurte, trunchiate, fără o argumentare convingătoare);
  - dacă mesajul este adecvat subiectului pus în discuție;
  - dacă se urmărește cu atenție evoluția dialogului (cu această regulă atingem una dintre cele mai delicate probleme: atenția în clasă!);
  - dacă se respectă, în timpul lecțiilor, față de colegi și față de profesori, principiul politetii pozitive;
  - dacă în afara lecțiilor, în pauză sau în mediul social, se respectă principiul politetii în comunicare.
5. Comparați situațiile de dialog create la exercițiul 1 cu realitatea curentă a dialogului în clasa voastră.
6. Procedați la o autoevaluare potrivit cerințelor de la exercițiul 4.
  - acordați-vă câte un punct pentru fiecare condiție îndeplinită, necesară unui dialog eficient.
  - transformați punctajul obținut în note pe scara 1-10. Întrucât cunoștințele și competențele de comunicare fac parte din programa școlară, luați în considerare că profesorul poate avea alt punct de vedere, putând să nu vă declare competenți la exercițiul de comunicare chiar pentru neîndeplinirea unei singure condiții mai importante (de exemplu, nerespectarea condiției atenției, nerespectarea principiului politetii etc., factori perturbatori ai comunicării la nivelul întregii clase).
7. Alcătuiți, în formă scrisă, un text în care se respectă regulile dialogului și alt text în care acestea sunt încălcate. Textele pot fi, eventual, pe aceeași temă.
8. Analizați, într-o compunere de 20-30 de rânduri, efectele respectării regulilor dialogului și ale perturbării comunicării. Analiza poate compara cele două texte.

## TEST

În textul de mai jos se încalcă mai multe reguli/ componente/ funcții ale actului de comunicare.

Cerințe:

a) identificați și explicați pe scurt două dintre acestea;

b) comentați, în cel mult o pagină, efectele literare pe care le creează perturbarea, „criza comunicării” în textul de mai sus;

c) creați un text literar de aproximativ aceleași dimensiuni, pe o temă la alegere, în care să folosiți, cu efecte artistice, procedee asemănătoare de perturbare a situației de comunicare.

*Domnul:* Domnu-i acasă?

*Feciorul:* Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

*D.:* Dumneata spune-i c-am venit eu.

*F.:* Nu pot, domnule.

*D.:* De ce?

*F.:* E încuiată odaia.

*D.:* Bate-i, să deschidă.

*F.:* Apoi a luat cheia la dumnealui, când a plecat.

*D.:* Care va să zică a plecat?

*F.:* Nu, domnule, n-a plecat.

*D.:* Amice, ești... idiot!

*F.:* Ba nu, domnule!

*D.:* Zici că nu-i acasă.

*F.:* Ba-i acasă, domnule.

*D.:* Apoi, nu ziseși c-a plecat?

*F.:* Nu, domnule, n-a plecat.

*D.:* Atunci e acasă.

*F.:* Ba nu, da' n-a plecat la țară, a ieșit așa.

*D.:* Unde?

*F.:* În oraș?

*D.:* Unde?

*F.:* În București.

*D.:* Atunci să-i spui c-am venit eu.

*F.:* Cum vă cheamă pe d-voastră?

*D.:* Ce-ți pasă?



F.: Ca să-i spui.

D.: Ce să-i spui? De unde știi ce să-i spui, dacă nu ți-am spus ce să-i spui? Stăi, întâi să-ți spui: nu te repezi... Să-i spui când s-o întoarce că l-a căutat...

F.: Cine?

D.: Eu.

F.: Numele d-voastră...

D.: Destul atâta! mă cunoaște dumnealui... suntem prieteni...

F.: Bine, domnule.

D.: Ai înțeles?

F.: Am înțeles.

(I. L. Caragiale, „Căldură mare“)

## ◆ COMUNICARE ȘI LITERATURĂ ◆

Dialogul din comunicarea orală se înregistrează prin comunicarea scrisă, în operele literare devenind, alături de narațiune și descriere, **mod de expunere**.

### Invitație la dialog

1. Observați rolul dialogului în fragmentul de început din partea a doua a „Amintirilor din copilărie“, de Ion Creangă:

- identificați interlocutorii și rolul lor în construcția scenariului narativ;
- comentați modul în care se inițiază dialogul, prin referiri la dependența lui de contextul în care are loc (în familie, seara, în atmosfera jocurilor de copii), la scopul comunicării, la formulele de adresare;
- faceți aprecieri asupra atitudinii părinților lui Nică în timpul dialogului, insistând asupra părerilor și concepției despre joc și copilărie;
- integrați dialogul în ansamblul operei literare, în corelație cu celelalte moduri de expunere.

2. Dialogul este un mijloc de caracterizare a personajelor. Reamintiți-vă, din clasele gimnaziale, mijloacele de caracterizare a personajelor:

- **caracterizarea directă:** realizată de către narator, de către alte personaje sau prin

autocaracterizare, rezultând portretul fizic și portretul moral al personajului;

- **caracterizarea indirectă:** prin situarea personajului într-un context existențial semnificativ; prin evenimentele la care participă; prin expresia dialogală sau monologală; prin valoarea de simbol ce i se conferă; prin caracteristicile structurale ale operei literare: titlu, structură, simetrie interioară, expresivitate etc.
3. Pe baza dialogului din text, desprindeți:
- trăsături ale personajelor;
  - caracteristici ale stilului colocvial: cuvinte și expresii populare și regionale; inserția unor enunțuri cu caracter gnomic; construcția frazei; verbe ale adresării;
  - umorul și ironia, comicul de limbaj.
4. Redactați o caracterizare de personaj pe baza dialogului din „Amintiri din copilărie“.



## MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Erasmo sau A doua fotografie  
cu oameni mici

MIRCEA HORIA SIMIONESCU (n. 1928). Prozator. Apartine Școlii de la Târgoviște, alături de Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Topa, în care provincia geografică, nu neapărat axiologică, devine un spațiu propice creației cu o pregnanță artistică distinctă. Scriitorul debutează în jurul vârstei de patruzeci de ani cu „Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic” (1969). Celelalte trei părți ale romanului „Ingeniosul bine temperat” sunt „Bibliografia generală” (1971), „Jumătate plus unu” (1976), „Breviarul” (1980), formând o ironică „istorie a calamităților”, în care jocul între situațiile imaginare și cele reale este derutant. Alte volume: „Nesfârșitele primejdii” (1978), „Învățăture pentru Delfin” (1979), „Redingota” (1984), „Licitația” (1985), „Asediul locului comun” (1988), „Paltonul de vară” (1996). Nuvele și povestiri sunt cuprinse în volumele „După 1900 pe la amiază” (1974), „Fărădelegea vaselor comunicante” (1997). În 1997 i s-a acordat premiul „OPERA OMNIA”.

„Erasmo sau A doua fotografie cu oamenii mici” face parte din „Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic”, ce deschide un ciclu greu încadrabil în tipare, relevând, în mai mare măsură decât scrierile altor colegi de generație, disoluția granițelor epicului tradițional și inserția unor experiențe literare inedite, uneori șocante prin efectele ironice și parodice obținute. Eugen Simion înscrie volumul în sfera unor „paștișe, colaje și fantezii”, fiind „un dicționar onomastic fantezist și ironic, cu fișe caracterologice și definiții paradoxale care arată un spirit cultivat și un bun observator al comediei umane”, iar Nicolae Manolescu vorbește de un catalog de nume „pe de-a-ntregul fictiv, un fals tratat despre nume”, în sensul lui Al. Odobescu, dar pe altă temă, „descriind, sub bolta numelor, virtuți și vicii, caractere, atitudini și ticuri, însușiri fizice, temperamente și maladii spirituale”.

Tema acestui text, în fond o schiță, poate fi lumea ca un joc de șah. Orașul, privit cu ochii copilului, dar și cu detașarea creatoare, obiectivă, a literatului, apare ca o îmbinare de real și de mister, răsfrânge într-un exercițiu ludic, cu repetate reveniri în planul inițial, mai ales la sfârșit, când protagonistul părăsește lumea copilăriei, a jocurilor ce angajează total ființa umană.

Jocul are aici ca spațiu de proiecție orașul București, care adăpostește încercarea copiilor de a-i imita pe oamenii mari în una dintre cele mai serioase și mai grave acțiuni: **jocul de-a republica**, de-a statul, de-a războiul, totuși fără efectele tragice din „Împăratul muștelor”, de William Golding. Ideea de imitație ludică, mult mai firească și mai reușită la copii decât la oamenii mari, păstrează fondul neschimbat al ingenuității infantile, nealterat de trecerea timpului.

Textul debutează cu spațiul imaginar al unei Republici în care vocea auctorială îl reprezintă pe președinte, personaj individualizat într-un copil, ca și adversarul lui, care nu e alt stat beligerant, ci un banal Rădulescu. O întreagă ierarhie militară se proiectează într-o iluzorie bătălie, de la iluștri comandanți, „generalul Foca, un țigan masiv și impertinent”, „Dinu Chiran, șeful Statului meu Major”, „Titișor, mareșalul armatei, ministru de externe și președinte al Băncii Naționale, fratele meu”, până la „țigănuși iuți în mânăuirea praștiei, capabili de fapte memorabile”. Dialogul din cuprinsul textului păstrează nota de ambiguitate dată de interferența celor două lumi, cea reală, totuși a copilăriei, și cea ludică, ambele iradiind însă o notă pregnantă de balcanism: „— Stai, Valerică, nu te pripzi! Ai răbdare!”, „— Du-te și ia-le praștia. Suntem în pragul mării bătăliei și armamentul de intimidare ne lipsește.”

Numele proprii sunt luate din același mediu, banalizat, al mahalalei eterne: Bosoancă, Bolovăneanu, Titișor, Chiran, Șotângeanu, lectorul inocent asistând la o reiterare a lumii realiste



din romanele copilăriei bucureștene. Luptele prezentate, execuțiile promise nu au o finalitate autentică, desfășurându-se în același registru sentimental al copilăriei. Cărțile sunt și ele banalizate, având titluri ce stârnesc râsul: „Lir și Tibișir“, „Neață în Africa“, „Un Robinson elvețian“, iar „mareșalii armatei“ urmează același joc, al luării în derâdere a conveniențelor lumii reale, din interferențele ei cu aceea ludică rezultând situații de un comic irezistibil. În acest război, „de hârtie“ (sau pe hârtie), cum se va vedea în final, grenadele sunt aruncate haotic, în direcția unei pisici galbene, iar „madam Drăguț“ va veni din nou să se plângă teribililor războinici că i-a fost spartă tabla de pe casă. Jocul se dovedește ipotetic: „ar fi fost frumos“, dacă nu ar fi fost trădat de majoritatea participanților, care nu mai au calitățile eroilor de altădată, mîmînd doar faptele eroice, coborîndu-le însă în derizoriu.

Jocul se anulează în final prin renunțare: „– Dar ce, mai dăm lupta? răsce frate-meu. Fugi de-aci! Nu mai ai cu cine purta bătaia. Eu nu lupt.// – Ești trădător!// – Ei și?“ Victoria asupra adversarului nu se mai obține în scenariul jocului, ci în cea mai banală realitate: „îl spusei mamei pe Crișan, care făcuse din nou pipi pe peretele de la scară“. Jocul însuși se continuă inertial, în alt plan fictiv, în alt spațiu imaginar, într-un nou text, căci, „trădat de toți“, dar „hotărât să acționez, mă așezai la scris și, timp de câteva ore, semnai decrete de convocare a parlamentului, de mobilizare a rezerviștilor Piți Constantinescu și Costel Ciocârdia, reorganizai arsenalul, așezai noi impozite pe populație și desenai pe-o foaie de caiet de matematică planul unei noi linii Maginot și al unui tanc cu trei roți“.

Indiferent dacă linia Maginot sau tancul cu trei roți s-au realizat sau nu, asta nu este important, pentru că jocul copilăriei s-a sfârșit, devine chiar o amintire, o „fotografie cu oameni mici“. Începe alt joc, reprezentat tot în plan scriptic, „prima poezie de dragoste, închinată Silviei“, un fel de „sfârșit al copilăriei“ duios, ca în „Vacanța de vară“ a lui Ionel Teodoreanu. „Trădat de toți“ în „jocul de-a Republica“, lăsat în seama oamenilor mari, personajul-narator suferă o transformare sufletească, intrînd în alt joc, mai subtil, al dragostei, semn de hotar între vârsta infantilă și adolescență. (H.S.)

### *Teme*

Textul se remarcă prin **teme** care, în pofida turnurii postmoderniste, dovedesc un strat arhetipal inedit:

- Categoria de mimesis a jocului copiilor, care imită, în mod inconștient, jocul zeilor.
- Tema orașului panoramat de o imensă lupă a demiurgului scriitor.
- Încercarea de folosire a jocului ca mijloc-totem, de retrezire a condițiilor primare, inițiatice.
- Războiul imaginar, ca metodă de transcendere a realului cotidian.
- Sistemul de transpunere la nivel comprehensibil a actelor războinice iraționale, prin denumirea personajelor cu titluri comune.
- Eșuarea acestei încercări în banal: actul de incantație magică nu reușește și personajele se trezesc în același decor cotidian.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 4/ p. 13. De ce în text nu apar cuvinte precum *joc*, *joacă* sau *a se juca*?  
Alegeți dintre variantele de mai jos:

- a) personajele iau jocul în serios;
- b) naratorul se identifică perfect cu personajul;
- c) nu este vorba despre un joc.

În text vorbește un **narator-personaj**, care inventează un scenariu ludic urmărit cu destulă rigurozitate. Jocul este serios, pentru că aparține copiilor și angajarea lor este, până la un punct,







ficțiunea lui se apropie mai mult de condițiile primordiale ale luptelor dintre zei, care, chiar după mari înțeleștări, nu-și pot pierde viața. Chiar după Armageddonul din mitologiile nordice, zeii germanici sunt regenerați, revenind la starea inițială, de nemurire și de sănătate deplină. De aceea, utopia jocului este mai mică în cazul copiilor decât al adulților, apropiindu-se de *statu-quo*-ul propus de Gérard Klein în „Seniorii războiului”, în care combatanții se trezesc la viață după ce bătălia s-a sfârșit. (H.S.)

## Jocuri reale de-a Republica

THOMAS JEFFERSON

*Declarația de Independență a Statelor Unite ale Americii*

4 iulie 1776

„Atunci când în desfășurarea evenimentelor omenești devine necesar pentru un popor să dizolve legăturile politice care l-au unit cu altul și să ocupe, printre puterile lumii, locul aparte și egal la care îl îndreptătesc legile naturii și cele divine, respectul cuvenit opiniei umanității pretinde ca el să expună cauzele care-l determină la separație.

Noi considerăm adevăruri evidente prin sine că toți oamenii au fost creați egali, că sunt înzestrați de creatorul lor cu anumite drepturi inalienabile, că printre acestea se numără viața, libertatea și căutarea fericirii. Că, pentru a garanta aceste drepturi, oamenii au instituit guverne, a căror justă autoritate derivă din consimțământul celor guvernați. Că ori de câte ori o formă de guvernare devine o primejdie pentru aceste scopuri, este dreptul poporului să o schimbe, instituind un nou guvern, bazat pe acele principii și organizat în acele forme care-i vor părea mai potrivite pentru a-i garanta siguranța și fericirea.

Prudența, e drept, ne spune că guvernele de mult statornicite nu trebuie schimbate pentru motive neînsemnate și efemere; iar experiența ne-a arătat că oamenii sunt dispuși să sufere un rău tolerabil decât să-l îndrepte, abrogând formele de guvernare cu care s-au obișnuit. Dar când un lung șir de abuzuri și încălcări ale drepturilor, toate urmărind invariabil același scop, pun în evidență planul de a-i supune sub un despotism absolut, este de dreptul lor, este de datoria lor să răstoarne un asemenea guvern și să se îngrijească de noi garanții ai securității lor viitoare.

De aici suferința răbdătoare a acestor colonii, și tot de aici, acum, necesitatea care le obligă să schimbe vechiul lor sistem de guvernământ. Istoria actualului rege al Marii Britanii este un șir de repetate nedreptăți și abuzuri, toate având ca obiect direct statornicirea unei tiranii absolute asupra acestor state. Spre a dovedi aceasta, supunem faptele judecății lumii imparțiale...”

THOMAS PAINE

*Common Sense*

*Despre originea și concepția asupra guvernării în general, dimpreună cu observații succinte asupra constituției engleze*

„Pentru a căpăta o idee clară și potrivită despre conceptul guvernării, să presupunem că un grup social restrâns s-ar stabili în vreun loc singuratic al pământului, fără legătură cu restul: aceasta ar reprezenta cea dintâi populație a oricărei țări, sau chiar a lumii întregi. În aceste condiții, de libertate naturală, primul lor gând se va îndrepta spre societate. O mulțime de temeiuri îi vor determina la aceasta; puterea unui individ izolat este atât de mică față de măsura dorințelor lui și mintea atât de nepotrivită singurătății nesfârșite, încât va fi curând silit să caute ajutor și înțelegere la altul, care, la rândul său, își dorește aceleași lucruri. Patru sau cinci la un loc ar putea înjgheba o gospodărie în inima pustiei, dar un

singur om poate trudi o viață întreagă fără să izbândească în nimic; nici după ce a doborât copacul nu-l poate mișca din loc, nici nu-l poate ridica dacă presupunem că a fost deplasat; între timp foamea l-ar sili să se lase de lucru și orice dorință l-ar îndemna spre o altă cale. Boala și, mai mult, nenorocul ar însemna moarte, căci, chiar dacă acestea nu ar aduce moartea, l-ar face incapabil de a trăi și l-ar aduce într-o stare în care mai degrabă s-ar putea spune că piere decât că moare.

Astfel, necesitatea, ca forță gravitațională, ar grupa într-o formă socială pe emigranții nou veniți, a căror întrajutorare ar înlocui și ar face inutile obligațiile legale și de guvernare, atâta vreme cât membrii societății ar fi cinstiți unii față



de alții; dar, cum numai Cerul este ferit de păcate, urmarea firească va fi că, pe măsură ce vor înlătura primele greutăți întâmpinate de emigrare, condiție care îi reunea printr-o cauză comună, vor începe să se dezintereseze tot mai mult de reciprocitate. Iar această slăbiciune va scoate la iveală necesitatea de a organiza o formă oarecare de guvernare, pentru a suplini neajunsurile virtuții morale. [...]

Este foarte probabil că primele legi ale acestor comunități vor avea doar caracter de reglementări și nu va exista nici o altă pedeapsă decât pierderea stimei publice. În acest prim «parlament» fiecare va avea, prin drept natural, locul său.

Dar, pe măsură ce colonia sporește, problemele publice se înmulțesc și ele, iar distanțele care-i separă pe membrii ei vor face tot mai puțin lesnicioasă întrunirea tuturor, cu fiecare ocazie, ca înainte, când erau puțini la număr, locuințele lor apropiate, iar problemele publice puține și de mică însemnătate. Această situație nouă îi va determina ca, prin consens, să lase partea legislativă pe seama unor persoane cu aptitudini specifice, alese din întregul corp social, care să fie preocupate de aceleași probleme ca ale celor care i-au ales, și să acționeze în felul în care ar acționa întregul corp social, dacă ar fi unanim prezent. Mărindu-se colonia și mai mult, va fi necesar să se

augmenteze numărul de reprezentanți și, pentru a fi posibilă apărarea fiecărei părți a coloniei, se va vedea că cea mai bună soluție este împărțirea întregului în subdiviziuni convenabile, fiecare subdiviziune trimițându-și numărul de reprezentanți; și, pentru ca cei aleși să nu ajungă a avea interese diferite de cele ale alegătorilor, prudența va impune ca alegerile să fie frecvente, fiindcă în acest fel, aleșii întorcându-se în corpul general al alegătorilor și contopindu-se cu el, în câteva luni interesul față de problemele generale ar fi asigurat prin gândul lor înțelept de a nu-i preschimba pe ceilalți în cârjă pentru ei. Și dacă aceste inter-schimbări frecvente vor ajunge la stabilirea unei bune înțelegeri cu toate ramurile comunității, ele se vor sprijini mutual și firească. De aceasta depinde (și nu de numele fără nici un sens de «rege») puterea guvernării și fericirea celor guvernați.

Iată, deci, originea și devenirea guvernării; ea este, așadar, un mijloc devenit necesar din pricina neputinței virtuții morale de a guverna lumea; în aceasta constau conceptul și scopul guvernării, și anume în libertatea și apărarea comunității. Oricât am fi de orbiți de imagini îmbietoare, oricât sunetele ar înșela auzul, orice prejudecăți ne-ar împiedica voința și orice interese ne-ar împiedica puterea de înțelegere, vocea limpede a naturii și rațiunii va rosti: «E adevărat!»

#### ADDENDA

Ion Rotaru, 1987

„Și Mircea Horia Simionescu, îndeajuns de vârstnic, nu s-a putut afirma decât în 1969, cu *Ingeniosul bine temperat*. De n-am fi adoptat criteriul cronologic (mai potrivit al istoriei, chiar dacă e literară), al vârstelor și al epocilor propice afirmării, el ar trebui trecut printre umoriști. E un *Mitică* descins în capitală, nu din Ploiești, ci din Târgoviște, un mare talent nativ, trecut prin Caragiale, prin Urmuz și prin româno-francezul Eugen Ionescu, constrâns să devină „ingenios” și „bine temperat”, fatalmente epigonic, scriitor de suprafață, poate chiar conștient în asumarea unui asemenea loc. Cine mai știe ce muncă neagră din anii când lucra în culisele și subsolurile gazetăriei l-a dus pe inteligentul și în toate privințele cultul Mircea Horia Simionescu să întocmească un *Dicționar onomastic-parodie*.”

Manualul HUMANITAS

ADELA SÎRGHIE

### Salonul invențiilor trăsnete

Invenția ca joc sau ca ocupație pentru timpul liber pare să fie tema textului (nonfictional) al Adelei Sîrghie, extras din ziarul „Curentul” din 2 iunie 1999. Textul este un reportaj de la un „salon al invențiilor trăsnete”, adică locul unde se materializează cele mai ciudate idei științifice și tehnice. Autoarea insistă ca ideile trăsnete să fie luate în seamă, pentru că întotdeauna marile descoperiri ale umanității au luat ființă din idei bizare, aparent fără posibilitate de transpunere în practică. La astfel de manifestări pot fi expuse cele mai ciudate



invenții: „umbrelă cu streășină, pălărie cu mânecute, bicicletă cu roți pătrate, pentru scări”, „elicopterul cu pedale și caruselul cu mașini adevărate”.

O invenție bizară este automobilul marca Bezuz, aparținând unui român de-al nostru, Bezuz Citireag Ion, nume luat parcă din scrierile lui Urmuz. Mașinăria lui, în formă de butoi, pregătește omenirea pentru momentul în care autostrăzile vor dispărea de pe Pământ, putând să se deplaseze prin rostogolire: „poate pluti pe apă, poate merge pe orice teren, pe zăpadă și pe nisip.” Singurul defect este acela că nu poate zbura.

Pentru autoarea articolului, scris în cel mai obișnuit stil publicistic, se arată la orizont altă expoziție a „invențiilor trăsnite”, „Salonul Ingeniozității '99”, la care „vor participa aproximativ douăzeci de inventatori din toate colțurile țării. Ei vor prezenta la World Trade Plaza cele mai trăsnite idei cu putință.” Adela Sârghie conchide că noua manifestare este bine venită, întrucât ciudații inventatori „vor încerca să ne uimească și să ne distreze în același timp”, lăsând deschisă lupta pentru a forța limitele cunoașterii umane. Ei sunt „oameni care nu pot sta nici măcar o zi fără să nu se gândească la tot felul de lucruri năstrușnice, dar care la un moment dat te sperie pentru că sunt prea depărtate de lucrurile normale și firești cu care tu ai fost obișnuit.” Pentru că lumea viitorului, descrisă numai în paginile romanelor de anticipație, se clădește tocmai din cele mai trăsnite idei, cum de altfel s-a întâmplat și până acum. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 7/ p. 17. Identificați în text elementele prin care este captat interesul cititorului.

Invenția cea mai ciudată expusă la acest „salon al ideilor trăsnite” este „butoiul-automobil”, mașina care se rostogolește pe orice teren sau în orice mediu terestru și acvatic. Aceasta este un **tout-terrain**, o mașină capabilă să se deplaseze în condițiile oricărei forme de relief, cu un singur defect: nu poate să zboare. Ideea de mașină adaptabilă oricăror condiții de relief și de climă este demnă de toată atenția, conducând la acea mașină universală a viitorului care stăpânește spațiul și timpul, deplasându-se în toate direcțiile spațiului și timpului. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Mircea Malița, 1975**

„Viteza maximă a vehiculelor conduse de om s-a amplificat în 20 de ani de 40 de ori. Cantitatea de informație transmisibilă pe un canal s-a înmulțit în aceeași perioadă de timp cu 1000. Elocventă este cea mai perfectă dintre mașini. Capacitatea ordinarilor s-a mărit de o mie de ori la fiecare zece ani... Nu ne vom mai plânge de monotonia zilelor... Răstimpul obișnuit ce se scurgea între momentul realizării unei invenții și punerea ei în practică, pe scara mare a aplicațiilor sociale, era în medie de două decenii. Iată câteva date asupra perioadei pe care au avut-o de parcurs unele descoperiri științifice și tehnice până la prima aplicare industrială: telefonul 56 de ani (1820-1876); radiofonia 35 de ani (1867-1902); radarul 15 ani (1925-1940); televiziunea 12 ani (1922-1934); tranzistorul 5 ani (1948-1953); circuitele integrate 3 ani (1958-1961). După cum se vede, intervalul se scurtează... Motorul schimbărilor este inovația. În anul 2000 ea va deveni o instituție. Înainte vreme era o idee accidentală, preluată uneori și generalizată cu șansele sărace ce le indică legile probabilistice ale circulației ideilor. În viitor va constitui singura materie primă, prea prețioasă pentru a fi risipită. Ideea inovatoare, odată schițată, va fi comunicată rapid, înregistrată, comparată, clasificată, judecată, cântărită și pusă fie la dosar, fie introdusă în procesul de valorificare. Când o persoană va enunța o idee, un gând, o sugestie, morala timpului, dacă nu chiar legile sale, va cere ca ea să fie comunicată imediat la centrul automat al inovației. A avea idei și a le risipi va fi considerată o acțiune tot atât de indecentă ca și spargerea de geamuri la clădiri publice.

Deschiderea spre nou, gustul inovării, inventivitatea vor fi trăsături fundamentale ale omului anului 2000. În fluxul rapid de evenimente, stagnarea nu va fi privită ca o stare neutră, ci ca un regres. În termenii unui personaj al lui Lewis Carroll, chiar alergând poți rămâne pe loc.”



## SILVIU ANGELESCU

## Calpuzanii

**SILVIU ANGELESCU** (1945). Prozator. Absolvă Facultatea de Limba și Literatura Română de la Universitatea din București. Își dă doctoratul cu teza „**Tipare portretistice în epica orală și cultă**“, pe care o publică în 1985, sub titlul „**Portretul literar**“. Cea mai importantă operă literară a lui Silviu Angelescu este romanul

„**Calpuzanii**“, publicat în 1987, despre care Marian Papahagi afirma că este „parodic și hipertextual (asemănător, până la un punct, scrierilor pseudo-istorice ale lui Ștefan Agopian), deopotrivă **conte philosophique** și istorie pitorească [...] scris într-o curgătoare limbă română arhaizantă...”

„**Calpuzanii**“ este un roman parabolă, cu referințe imediate în epoca ceaușistă, redactat, ca strategie narativă, după un manuscris găsit, asemănător cu „**Manuscrisul de la Saragosa**“, devenind astfel „unicul document scris în limba paleosarmatică“. Timpul povestirii este situat în vremea domniei lui Nicolae Mavrogheni, domn fanariot care cumulează, în chip simbolic, toate relele unei întregi epoci, ca în romanul „**Princepele**“, de Eugen Barbu. Personaje ale cărții sunt și Grigoraș Zlătescu ot Zlata, Tănase Harmozek, Sotir Mogoșanu ot Glavacioc și Neagu Vlășceanu (Triglava) – boieri și cărturari –, revoltați împotriva lui Nicolae Mavrogheni, personaje pozitive și negative, aventuroase, pline de o extraordinară verbiozitate.

Portretul lui Nicolae Mavrogheni este alcătuit după modelul letopisețelor moldovenești: „[...] erea Vodă om nalt la statură și mai mult uscat, şuieț, negru la obraz, semuind harapilor, cu mișcări iuți, ca nevăstuica [...]. Nu erea Vodă bărbat frumos, că erea slut la chip și buzat la gură.“ Fanariotul este „lacom, aprig, crunt și aplecat din scrinteală și neștiință către tirăni“. Chiar Tănase Harmozek este prezentat în același mod de acumulari descriptive: „om nalt, lat, borșos, gălăgios, fudul și mare spuitor de lucruri ne-nțelepte.“ Calpuzanii sunt falsificatori de bani, care introduc bani calpi în peșcheșul trimis către Poartă, pentru a-l compromite pe Vodă Mavrogheni. În alt registru, un titlu asemănător este întâlnit și la André Gide, „**Falsificatorii de bani**“ („**Les faux monnayeurs**“).

Silviu Angelescu este creatorul unui **roman parodic** postmodern, în care societatea este ironizată în chiar mecanismele ei esențiale. Limbajul amintește de cronicarii moldoveni și munteni, iar faptele narate cuprind epoca lui Nicolae Mavrogheni, fără a rămâne însă în sfera strict istorică, ci distanțându-se de ea prin parabolă: „Iar cându au fost 24 deni mai 7297, isprăvind Meimar-bașa de făcut acel șadârvan cu ape săritoare, lângă care-au mai zidit și-un chioșc, cum au poftit Vodă, să aibă unde bea cafea, au mersu acolo cu toată boierimea și cu alai pentru priveală.“ Scena pare a fi desprinsă din „**Princepele**“ lui Eugen Barbu: în capitolul „**Sabatul**“ al acestei cărți, în pădurea Mogoșoaia, apar, pe o plută, „fetele baronului Büller, cunoscute în București, pentru plăcerea de a se arăta desbrăcate pe unde apucau“, Păunița Cantacuzen și o serie de alte personaje ale înaltei nobilimi din București, căzute în patima desfrâului. Aici, senzația de grotesc este dată de prezența unei mulțimi pestrițe, „avându foamea scrisă cu galben pe obraji și fiindu și cam rupți la straie.“

Austeritatea pare să nu fie înțeleasă de domnitorul fanariot, care nu glăsuiește limba țării. Oamenii sunt dezbrăcați, săraci, pentru „nehibzuința“ lor, pentru că, în rest, crede Vodă Mavrogheni, toate condițiile de confort le sunt asigurate: „Și biserica- ceea, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi? [...] Și cimitir de-ngropăciune, care-l vedeți, pentru mine făcut-am, bre, au pentru voi?“ Parabola din acest pamflet politic adresat unui timp corupt este evidentă: prin faptul că Vodă nu vorbește limba țării, nu înțelege păsurile oamenilor, el este un străin, un venetic, care nu are nimic de a face cu spiritualitatea acestui popor. El vorbește un „langage de



bois", pentru că oamenii nu au nevoie nici de cimitir, moartea nefiind producătoare de bogăție, ci un eveniment sinistru, ce marchează dispariția individului din lume, consfințindu-i, prin aceasta, sărăcia biologică. Singurul lucru notabil, din această enumerare de lucruri făcute de voievodul străin, este tiparnița, dar care este întrebuințată într-un scop ciudat: așa cum Nero, din romanul lui Sienkiewicz „*Quo vadis*“, voia să fie înfățișat, chiar de către Petronius, *arbiter elegantiae*, ca un spirit luminat al epocii, Vodă are nevoie de un Vergiliu care să-i laude faptele extraordinare de arme, să-l înscrie în „cartea vitejiei“. Rolul „poetului de curte“ este definitoriu pentru aceste epoci, fiindcă el trebuie să propulseze imaginea voievodului în veacurile viitoare, chiar dacă acesta avea să fie considerat de istorici un personaj neînsemnat și caraghios. Pentru posteritate, Mavrogheni se înscrie în lunga serie a despoților lacomi, fără viziune asupra viitorului, care și-a osândit supușii la înfometare și mizerie, asigurându-le toate „condițiile“ să moară „civilizat“: pentru ei singura scăpare din infernul mizeriei, al bolilor fizice și psihice, rezultate dintr-o escaladare a absurdului social, este cimitirul.

Vodă este, în același timp, un cărpănos: el angajează un poet, pe Grigoraș, să-i scrie stihuri de laudă, pentru a fi amintit de veacurile următoare, dar plata i-o face nu în aur, ci în bani de argint și în ruble rusești, refuzate de poet, care totuși nu vrea să devină poet de curte, căci, dincolo de laude, ca într-o istorie secretă, spune și adevăruri subtile: „Dară atunci nu s-au cunoscut acel ascunziș, că nu i-au pătruns meșteșugul, cum au fost făcută cântarea-n două părți, care fățiș ziceau una iară dosiș alta, ce toți au crezut să fie cântare de laudă“. De aceea Vodă s-a plâns Perdicarului, „găcitorul“, de scurtimea stihurilor, iar acesta a găsit de cuviință a încerca să-l transforme în „lumina lumii și călăuza noroadelor“ printr-un „pomelnic lung, grecește.“ „Scrisoarea“ lui, de „zece fețe“, este citită de voievod, dar, deși era numai de laudă, s-a prefăcut că nu i-a plăcut, pentru a nu-l mai plăti deloc. Versurile și cântecele de slavă sunt însă tipărite, iar Vodă se delecta, ascultându-le citite pe îndelete.

Faptul că Mavrogheni este o **personalitate falsă** a istoriei se vede și din pățania pe care o povestește un sol neamț, trecând către Stambul, despre stihurile realizate de Perdicaș, după care domnitorul fanariot reprezintă singura stăpânire luminată, capabilă de cele mai mari extravagante, chiar de aceea de a umbla în caretă trasă de căpriori.

Vodă Mavrogheni reprezintă multele „domnii false“ din istoria românilor, chiar titlul romanului fiind semnificativ, „calpuzan“, cuvânt de origine turcească, însemnând „falsificator de bani“. Într-o istorie „calpă“, falsă, el este un antierou, prins în propriile sale iluzii, situat în punctul cel mai de jos pe scara arhetipală a canadianului Northrop Frye, pe primul loc aflându-se **arhetipul nemuritor**, pe al doilea **magul**, zeu chtonic, apoi **eroul**, **omul obișnuit** și **antieroul**. Epoca descrisă este una a micilor împliniri, a robiei totale, a lenei și nemișcării, în care oamenii nu se înalță spiritual, ci se prăbușesc în propria existență terestră, ajungând în cele din urmă la spital („bolniță“) și la cimitir. Este încă o ipostază a unei istorii decăzute, la polul opus aflându-se, ca într-o efigie a istoriei, Ștefan cel Mare, din „*Frații Jderi*“ al lui Mihail Sadoveanu, personalitatea marcantă a unei epoci de mari împliniri istorice.

În fragmentul selectat în manual, „*Calpuzanii*“ se dovedește romanul ce exprimă cel mai bine o epocă decadentă, unde binele este de fapt rău. Discursul neobișnuit pe teme lingvistice al lui Tănase Harmozek, rostit la o adunare a Academiei Domnești, argumentează funcțiile fundamentale ale limbii, mai întâi aceea că graiul este folosit pentru a comunica: „Omului datu i-au fost graiul spre a cuvânta către aproapele lui și-a face înțelegere și-a căpăta ajutorință la treburile mai puțin lesnicioase, ce singur nu putea-implini.“. Deși omul comunică, totuși nu mulți dețin arta de a se exprima corect: „Oamenii grăiesc unii către alții, dară mai puțin au știre despre rânduiala graiului, măcar că încă de pe timpul grecilor cei din vechime aflatu-s-au cărturari și ritori și grămăticii ce cu multă-nțelepciune dat-au în vileag rânduiala de pe care se tocmește lucrul limbei.“.



Stăpânirea limbii devine, în aceste condiții, o artă: „Limba are mchanica ei, adică o-nvârtejire lăuntrică ce se ține olaltă cu un chip de așezare.“ „Învârtejirea“ limbii rezultă din „puterea crescătoare“ a graiului, unele graiuri putând fi mai bune, iar altele mai proaste. Marele vistiernic Ienăchiță Văcărescu a studiat, ca grămătic ce se afla, rânduiala limbii române, ce se deduce din caracterul său viu, fiind aflat mereu în mișcare. Caracterul imaterial al graiului, care, spune învățatul personaj, nu seamănă deloc cu o giubca, determină o altă structură a acestuia, el lucrând în domeniul spiritual.

Maximele din „Calpuzanii“ seamănă cu acelea din „Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie“. Astfel, dat fiind caracterul imaterial al graiului, acesta nu poate fi cuantificat ca o entitate concretă, ci poate fi definit numai prin învățăturile pe care le conține. Minteă este dăruită fiecăruia după voia divină: unii au primit mai multă, în timp ce alții au foarte puțină. Primii sunt cărturarii care stabilesc legile lumii, în timp ce ultimii sunt oamenii de rând, vulgul sau „prostimea“. Dumnezeu a creat lumea sa adevărată, pe care a făcut-o locuită cu oameni de lut, supuși extincției, în ciuda puterii vremelnice pe care o dețin. Puterea cărturarului este însă exclusiv lumească: el este „ritor, stihurgos, legiuitor sau altce.“. El deține puterea minții asupra lumii văzute, în timp ce forțele divine au o mare influență și asupra lui. Scriptura spune că universul a fost realizat pe seama vorbelor divine. Puterea de factualizare a lui Dumnezeu este enormă: el stăpânește lucrurile văzute și lucrurile nevăzute, el îl pedepsește pe om pentru trufia sa de a se ridica asupra firii divine.

Lumea nu este alcătuită din **pragma**, ci din **logos**, iar acest **logos** nedivin este format din două părți, din **ratio** și **oratio**. Vorbele omului, care se înmulțesc de-a lungul timpului, au propria lor rațiune, dar aceasta are și ea un scop bine precizat, de a spori **știința aproximativă** a omului. Limba se constituie pe baza unui principiu negativ: din pozitiv se formează negativul, situat la celălalt capăt al scării logice. Incapacitatea omului de a vedea lumea decât în alb sau negru, în mod limitat sau între acești doi poli, creează cuvintele din două arii semantice, pe care Tănase Harmozek le completează cu dublete inexistente, într-o intenție satirică a scriitorului de a-i critica pe stricătorii de limbă. Astfel există **spălat-nespălat**, **curat-necurat**, dar și **ghiob-neghiob**. La fel, există **tot-netot**, **isprăvit-neisprăvit**, **lume-nelume**, **glasnic-neglasnic**. L-a făcut din om neom este o expresie situată în registrul **gativ-negativ**. Din această serie ciudată a **gativelor** și **negativelor**, fac parte și **suferit-nesuferit**, **pământesc-nepământesc**, **ghiob-neghiob**. Neghina, după acest principiu, care pune la îndoială, în sens ironic, știința de carte a lui Tănase Harmozek, trebuie să fie opusul **ghinei**, o iarbă bună. Nevestele ar trebui să fie opusul **vestelor**. Exagerările merg mai departe, după același principiu al formării **gativelor** și **negativelor**, trebuind să existe **bagativele**: astfel, la cuvântul **laie** trebuie să existe **balaie**, la fel, pentru **lan**, **bălan**, pentru **laur** cuvântul **balaur**.

Omului i s-a dat această gândire biunivocă, ca a unui automat, tocmai pentru iscodirea Logosului. Dar el trebuie să-și țină duhul curat și, pentru acest lucru, trebuie să-și mențină trupul curat, lucru până la urmă imposibil, pentru că acesta este supus degradării totale: „Ce, luați aminte, numai trupul omului se risipește, iară duhul lui nu, că i-l ține numele ce-au avut spre pomenire vecinică.“. Lucrurile văzute sunt trecătoare, reprezentând suprastructura degradabilă a universului, în timp ce lucrurile nevăzute sunt esența, ele rămânând veșnice.

Duhul omului rămâne să rățăcească până la judecata supremă, poate prinsă într-o închisoare imaterială, iar calitatea acestui „trup de suflet“ („body-soul“) depinde de faptele din timpul vieții, de modul în care s-a format personalitatea, trupul imaterial. Faptele omului sunt pe măsura sufletului acestuia. Concluzia pe care o trage autorul este una singură: „Ci nu vă lăsați robiți trupului, că ale trupului sunt amăgitoare și vătămătoare duhului, că-l strică și-l împuținează, de nu umblați cu priveghere. De aceea, arătându-vă firea și puterile graiului, vă zic vouă: păziți-vă numele, că vi s-au dat întru veșnicie și pentru pomenirea oamenilor.“ (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 5/ p. 31. Identificați lumea pe care au ridicat-o cărturarii și „a cărei rânduială este temelul lumii celei de lut.”

Lumea cea de lut este falsă, creată de cărturari; ea nu mai are predominanța faptelor divine, cuvintele nu se mai transformă în realitate, în material sau imaterial, cum se întâmplă cu celebrul „Fiat lux!”. Lumea cărturarilor este virtuală, nu reală, pentru că, deși cuvintele conțin în ele un întreg univers, totuși nu pot avea o valoare evocatoare evidentă. Cuvintele, așa cum arată textul, se constituie în „gative” și „negative”, în negru și alb, în plus și minus, universul fiind, din această cauză, dual.

Ex. 9/ p. 31. Identificați și alte niveluri la care se pot recunoaște caracteristicile limbii vechi și exemplificați-le.

Forma „nice” este arhaică, la fel acordul la plural al subiectului de singular cu predicatul; „ritorică”, „dintru”, „precuvântare” sunt termeni învechiți, nefiind folosiți prea des în zilele noastre. Multe substantive aparțin registrului vechi al limbii, determinat și de influența greacă: „kir”, „diac”, „precuvântare”. (H.S.)

## Concepte operaționale

**DISCURS.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari” (1976), din fr. *discours*, lat. *discursus* și înseamnă „alergare încoace și încolo”. Discursul presupune o prezentare în fața publicului a unei teme morale, politice, literare. Discursul are o origine foarte veche, provenind ca scriere literară din Persia, India, Egipt și China, iar în „Biblie” sunt prezentate mărturii indirecte asupra lui. Discursurile pot fi politice, sociale, funebre, juridice, panegirice (predici), religioase, academice. În timpul lui Aristotel, discursurile erau împărțite în demonstrative (referitoare la fapte prezente), deliberative și religioase. Cicero afirma, referitor la menirea discursului, că trebuie „să convingă, să placă și să determine aderarea, înduplecarea auditorului” (*ut probet, ut delectat, ut flectat*).

Discursul este hexatomic, după vechile canoane, cuprinzând: **exordiul** (o scurtă introducere), **propoziția** (divizarea părților subiectului tratat), **narațiunea** sau probarea (confirmarea, argumentarea celor susținute), **respingerea** sau negarea (pentru a se preîntâmpina eventualele obiecții), **perorația** (reargumentarea celor susținute). Discursului i se cere atitudine solemnă, ținută, claritate, divizarea exactă a punctelor, armonie. La greci discursul era rostit în agora.

Dintre discursurile celebre, se remarcă „Discursul despre metodă” („*Discours de la méthode*”), al lui Descartes, „Discursul despre stil” („*Discours sur le style*”), al lui Buffon, „Discurs asupra istoriei universale” („*Discours sur l'histoire universelle*”), de Bossuet. Promotori ai discursului sunt Demostene, Cicero, Ioan Crisostomul, Sfântul Ambrozie, Bossuet, în timp ce în spațiul cultural, politic, social și religios românesc se remarcă Antim Ivireanu, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Take Ionescu, Nicoale Iorga, Nicolae Titulescu, Ioan Petrovici și alții. Reprezentanții simbolizști sunt împotriva discursului: „*Prends l'éloquence et tords lui son cou*” („la elocința și sucește-i gâtul”) spunea Paul Verlaine în „*Artă poetică*”. Gândirea discursivă există și în filozofie, expresie a unei viziuni intelectuale. Discursul se constituie în opoziție cu scriitura, sens utilizat de J. Derrida și J. Lacan. Derrida îi dedică un discursul-scriitură la nivelul semnificantului fonic și al semnificantului grafic. (H.S.)



## EDWIN MORGAN

## Cântecul monstrului din Loch Ness

EDWIN MORGAN (n. 1920). Poet englez, având ca volum reprezentativ „Poeme la treizeci de ani” (1982), care amintește de „Portretul artistului în tinerețe” („The Portrait of the

Artist as a Young Man”), de James Joyce. Face parte dintr-o generație de scriitori care se îndreaptă spre postmodernism, prin modalitățile insolite de exprimare poetică.

Monstrul din Loch Ness poate fi considerat unul din misterele unei mitologii contemporane, alături de **the gray little men** („micuții oameni gri”), de Yeti sau Sasquatch, de creaturile demonice din pădurile nordice engleze, numite **Sleagh Maith**, de monștrii din pădurile australiene, de caracatițele gigantice bănuite a viețui în adâncul mărilor și oceanelor. Termenul **Loch** vine din scoțiană, însemnând „lac”, echivalentul englezesc al cuvântului fiind „lake”. Ca misterioasă relicvă a unui timp arhaic, reminiscență a mărilor interioare dulci de odinioară, monstrul din Loch Ness este pentru Edwin Morgan un prilej de inedită reprezentare poetică, cu sensuri tot atât de misterioase ca și existența lui, manifestată numai printr-un fonetism dificil de reprodus. „Textul” poetic constă într-o suită bizară de sunete grele, consonantice, privite ca un semn de întrebare în fața unui mister care nu se lasă pătruns. Sunt de fapt două întrebări inițiale: „Sssnnwhuffffll?/ Hnwhuff hhnwfl hnfl hfl?”, la care se răspunde, la fel, printr-o sonoritate derutantă, urmând parcă un limbaj fără vreo legătură cu limbile pământene: „Gdroblboblhobngbl gbl gl g g g g gblgl/ Drublhaf lablhaf lubhafgabhaf labhfl fl fl”, sunete (cuvinte?) ce seamănă cu susurul bulelor de aer care se ridică la suprafață, deasupra unui mister impenetrabil. La următoarea întrebare, „Hovoplodok-doplodovok-plovodokot-doplodokosh?”, se răspunde în aceeași manieră: „Zgra kra gka fok!”, vers urmat de alte sonorități ermetice, „blm plm,/ blm plm”, cu aceeași reprezentare grafică extrem de ciudată. Sensul mesajului transmis de această creatură fantastică este necunoscut, similar cu al Oratorului din piesa „Scaunele”, de Eugen Ionescu,.

Monștrii semnați în diverse zone geografice transmit, tocmai prin misterul existenței lor, mesaje ale unei lumi ascunse. Prin dănuirea lor de-a lungul epocilor geologice, contrazic teoria evoluționismului, părând mai curând a fi „creați” în laboratoare demiurgice transcendente. Mesajul lor primordial, venit din magma începuturilor, este codificat, iar poezia lui Edwin Morgan, prin seria bizară de sunete aparent fără sens, transcrie simboluri aflate dincolo de semnificatul obișnuit al undelor sonore.

Limbajul, menținut în sferă fonetică, depășește banala sonorizare a faptelor, devine plin de un conținut misterios, întreaga poezie fiind o ghicitoare lăsată parcă de la începuturile timpului de creatorul lumii. Pentru că, la fel ca orice element al universului cunoscut și necunoscut, mesajul monstrului din Loch Ness se esențializează, devine semnul grăitor al unei lumi ieșite din comun, mitice, dintr-un timp când eroi ca Beowulf sau Cuchulainn, din mitologia nordică, celtică, se luptau cu monștri legendari sau cu balauri. Limbajul codificat al ființelor misterioase, al spațiului, al universului, se cere descifrat, tradus în semnale mai ușor de înțeles, accesibile și celor neinițiați. „Cântecul monstrului din Loch Ness” este o invitație de a pătrunde în această lume stranie, ce reînvie fascinația arhetipurilor. (H.S.)



## GUILLAUME APOLLINAIRE

### Caligramele lirice

**GUILLAUME APOLLINAIRE** (1880-1918). Poet francez, personalitate complexă și derutantă, controversată îndelung în critica literară, este autor al cunoscutelor „ideograme lirice” („ideogrammes lyriques”) din „Lettre-Océan” și apoi din „Calligrammes”. Acestea au în spate însă o întreagă istorie a

„arhitecturii” textului poetic, a situării lui în pagină, punctul de pornire putând fi situat în techno-paegnia cultivată de Teocrit și de Sima din Rhodos sau în carmina figurata latină. Simetria axială și formele pictografice de mare diversitate sunt elemente grafico-stilistice constante ale ideogramelor.

Caligrama „Inimă, coroană și oglindă” are trei scheme grafice diferite: o inimă, care pare a fi o flacără, o inscripție ce se poate desluși în stil rebusistic „Ca toți regii care pier rând pe rând renasc în inimile poezilor”, iar a treia, cea mai sugestivă, care folosește simbolul cercului. Numele lui Guillaume Apollinaire se află închis, printr-un straniu procedeu magic, într-o oglindă, încercând să surprindă prezențele angelice. Simbolul oglinzii care se află închisă într-o altă oglindă, într-un tunel adimensional, este unul al încrîptării universurilor succesive, care sunt înghesuite unul în celălalt. Astfel, Apollinaire clamează bucuria descoperirii, a căutării, care triumfă asupra efemerului existențial. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

## CHRISTIAN MORGENSTERN

### Cântecul de noapte al peștelui

Autorul acestei pictopoezii este **CHRISTIAN MORGENSTERN** (1871-1914), poet german cu

o deosebită inventivitate și cu un accentuat spirit ludic.

„Cântecul de noapte al peștelui” urmează aceeași desfășurare grafică, de data aceasta nu prin litere, ci prin hieroglife, când linii drepte, când semicercuri complicate, orientate cu toate concavitățile în sus. În planul relației cu umanul, peștele este o ființă mută, incapabilă să se exprime altfel decât prin aceste semne, prin bulele de aer ce ajung la suprafața apei. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

## MAN RAY

### Sonoritate

**MAN RAY** (1890-1976) este un poet, pictor și scriitor american, alcătuitor de „texte” poetice insolite. Pictopoezia sa, „Sonoritate”, este o succesiune de semne similare cu ale unei telegrame, care, transpuse în codul acustic, ar putea da, printr-un sistem de decodificare adecvat, o secvență muzicală cu un mesaj plin de semnificații. (H.S.)



## Concept operațional

**PICTOPOEZIA.** Specie sincretică a artei moderne, care îmbină mai multe limbaje artistice, din poezie, grafică, pictură, colajul cinematografic. Definiția pictopoeziei este dată, prin tautologie afirmativă sau negativă, de Victor Brauner și Ilarie Voronca, în numărul numit „PICTOPOEZIE”: „PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ/ PICTOPOEZIA NU E POEZIE/ PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE”. Pictopoezia presupune colajul, imaginea vizuală ca formă de manifestare a esteticului, de reconstituire a matricei vizuale a lumii, a unui fenomen sau obiect. Mai noi, ca formă de manifestare, apar hologramele sau mesajele luminoase.

Dintre artiștii care au influențat definitiv artele secolului XX, îl putem menționa pe **Pablo Picasso** (1881-1973), iar la noi pe **Aurel Jiquidi** (1896-1962), ilustrator al operelor lui **I. L. Caragiale** și **Ion Creangă**, pe **Victor Brauner** și **Ilarie Voronca**, inventatori ai pictopoeziei. Aurel Jiquidi, în „Vorbe, vorbe, vorbe” arată, ca și Caragiale, că lumea se traduce printr-o imensă trăncăneală. În „Sticlă, pahar și vioară”, Pablo Picasso înfățișează un tablou abstractizat la maximum, care ar putea reprezenta o realitate din bistrourile pariziene sau din târgurile spaniole, unde muzica, sticla și paharul sunt imagini frecvente. (H.S.)

### ADDENDA

**Alexandra Indrieș, 1975**

„Încă poezia elenistică a cunoscut așa-zisa **techno-paegnia**, cultivată printre alții de Theokrit și Simias din Rhodos și pe care romanii au cunoscut-o și au practicat-o sub denumirea de **carmina figurata**. Inițial și aici e vorba de mai mult decât un joc. Aplicate pe anumite obiecte – mici amfore, pahare, oglinzi de mână etc. – ele au imitat forma obiectului, sacralizându-l așa-zicând prin verbul creator. Ulterior, procedeul a fost mereu uitat și mereu reactualizat. De la Porphyrios (sec. IV) el a trecut la Hrabanus Maurus, poet al Renașterii carolingiene (sec. IX). În sfârșit, prin **Antologia greacă**, apărută în 1494 la Florența, poezia figurată se răspândește în Italia, Franța și Germania, bucurându-se de o audiență crescândă printre poeții manierismului. Julius Caesar Scaliger o teoretizează, iar fiul său, Josephus Justus Scaliger publică în 1603 la Heidelberg opera lui Theokrit într-o ediție critică așa-zicând epocală, în care restabilește forma originală a tuturor poemelor figurate. În Anglia, primele poeme pictografice apar în 1589, în **The Arte of English Poesie** de George Puttenham. Cu aceasta, practica poeziei figurate, bazată în bună parte pe principiul axial al versului, este consfințită în literatura europeană, bucurându-se mai departe de o bogată înflorire în timpul barocului. Primii care au combătut-o vehement, provocându-i o nouă eclipsă temporară, au fost clasicizantii Boileau, Morhof, Chr. Weise și Omeis. Așadar, temerarele **ideograme lirice** ale lui Apollinaire s-au bazat pe o tradiție multimilenară, întreruptă ce e drept din când în când, nefiind însă nicicând dată cu totul uitării.”

*Manualul HUMANITAS*

## FRANÇOIS RABELAIS

### Jocurile lui Gargantua

**FRANÇOIS RABELAIS** (1494-1553). Mare scriitor și gânditor francez, autor al romanului comic și satiric „**Gargantua și Pantagruel**”. Călugăr, cu o educație ecleziasitică, bazată pe studiul limbilor clasice și al scolasticii, medic și

anatomist, cu studii la Paris și Montpellier, om de litere și om de știință, Rabelais este un renașcentist care supune epoca sa unei virulente satire împotriva abuzurilor, obscurantismului și despotismului.

Conturate în spiritul marilor idei ale Renașterii, personajele principale din „**Gargantua și Pantagruel**” dau, printr-un comportament uneori grotesc, abrutizant, emblematic, dimensiunile unei lumi debusolate, corupte, ineficiente, o lume cotropită de lene și de plăceri nemăsurate. Jocurile vremii, de o diversitate neobișnuită, se integrează firesc în atmosfera unei societăți în care petrecerile erau ocupația dominantă. Între două chefuri pantagruelice, ce porneau de la clătirea gâtlejului cu „vin întărâtat” și se încheiau cu un moment în care „se cuvenea să bea olecuță – cam unșpe vedre de cap”, personajele lui Rabelais „jucau pe



cinste, vânturându-se, cheltuindu-și și pierzându-și vremea“, prilej pentru autor de a prezenta, printr-o enormă enumerație, imensa varietate de jocuri ale timpului intercalate cu unele imagini. La masa de joc se succedau, într-o avalanșă nesfârșită, „culoare,/ protos,/ țacă sau pantarola,/ maslă bătătoare,/ coz sau tromf,/ ferbere cu șantel și fără,/ tablanet și oglindă,/ ghiordum, preuteasa sau crăița mare,/ coțcă sau cacealma,/ zece-ochi,/ zece-ochi sau samșurca,/ neiceșuma...“. Textul proiectează un adevărat paradis al jocurilor, un carusel amețitor într-o lume în care totul se repetă și nu se schimbă niciodată nimic. Un regizor buclucaș pare să scoată, ca dintr-un sac imens, jocuri într-o nesfârșită proliferare: „dame sau abac,/șudbah,/ arolă-areșcă,/ așice sau sici-bei, soalbe sau miale,/ cipicul sau de-a puha/ [...] / de-a hoții și vardistii sau nici un hoț în pădure,/ de-a vulpea șchioapă la boboci,/ de-a berbeleaca“, „bâza“, „de-a baba oarba“, „de-a lăcusta“, „scara mătii“, „de-a leapșa pe ouate“.

Gargantua devine, astfel, un personaj comic care inițiază un imens joc al lumii, din care se desiră, ca dintr-un caier al timpului, jocurile individualizate; timpul însuși se umanizează prin derulare ludică și prin uitare. Istoria lui Gargantua este, în fond, istoria întregii lumi, care își trece vremea în manifestări ale biologicului și prin jocuri, reduse la câteva mecanisme repetabile la nesfârșit: eroul lui Rabelais doar bea, mănâncă și se joacă.

Gargantua este un personaj dionisiac, cu înclinații către hedonismul extrem. Plăcerea ludică enormă este redată prin rostirea în avalanșă a numelor de jocuri și se amplifică prin „clătrea“ gâtlejului cu „vin întărâtat“. Denumirile jocurilor, unele insolite, provin din limbajul popular, care păstrează caracteristicile specifice ale fiecăruia: „culoare“, „țacă“, „maslă bătătoare“, „coz sau tromf“. Jocuri de cărți sunt „popa-prostu“, „zece-ochi“, „stuci“ sau „doușunu“. Alte jocuri se numesc „birlicul sau tuzul“, „șaizășase, cu licitație și o mie una“, „hârjele“. Jocuri ce implică o participare intensă sunt „de-a iepurașul sau vânătorul și copoi“, „de-a gaga-gaia sau de-a trei colaci,/ de-a cip-cirip te ciup sau căptușala,/ gădeluș sau caua-caua un'te duci“. Jocuri extrem de dinamice mai sunt „de-a berbeleaca,/ de-a pitulicea sau v-ați-ascunsul,/ de-a fripta,/ de-a mija,/ de-a tontoroii sau crăguiul,/ cu cercul și coarda“.

Aproape toate aceste jocuri implică eforturi fizice, ca în cazul „caprei“ sau „bâzei“, al „poștalionului“, al „laptelui-gros“. Agilitatea și forța se exercită în cazul jocurilor „de-a roata“, „de-a trânta“, „scara mătii“, „de-a ulii și porumbeii“, „de-a leapșa pe ouate“, „de-a ineluș-învârtecuș“.

Prin această exhaustivă enumerare a jocurilor, scriitorul conturează o alegorie a pierderii timpului, transcriind de fapt, în plan estetic, intenția inconștientă și nemărturisită a lui Gargantua de eludare a timpului, venită dintr-un instinct arhaic de conservare a ființei. Nu numai înșiruirea acestor nume de jocuri se transformă într-un imens spectacol, dar însuși jocul de cuvinte ce le exprimă, trădând, din partea lui Rabelais, o enormă capacitate de invenție lingvistică. Gargantua este un personaj fericit, fără griji, care învinge, prin joc, limitele temporale ale ființei umane.

Când termină toate aceste jocuri, venite parcă dintr-un a-spațiu fără timp, Gargantua își reia plăcerea de mare mănău și de băutor, ca o expresie completă a fericirii: „După ce jucău pe cinste, vânturându-se, cheltuindu-și și pierzându-și vremea, se cuvenea să bea olecuță – cam unșpe vedre de cap – și îndată după benchetuială, pe câte vreo laiță, coala, ori taman în vârful patului, pun'te pe-nuns și pe tras la soanne două-trei ceasuri și nici tu gând rău, nici tu vorbă de ocară.“ (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 28. Prin enumerarea „jocurilor lui Gargantua“, autorul: informează cititorul despre jocurile la modă din acea vreme; se lasă cucerit de plăcerea rostirii denumirilor de jocuri; descrie modul de viață al lui Gargantua; invită la joc.

Alegeți dintre variantele de mai sus sau propuneți alte răspunsuri.



Jocurile lui Gargantua reprezintă o inedită alegorie a „pierderii timpului”, a construirii ad-hoc a unui univers propriu, în care timpul, ca factor restrictiv în sferă umană, își oprește curgerea. Gargantua devine astfel o ființă fabuloasă, înzestrată cu puterea de a cluda legile universului fizic, de a construi un veritabil dom de protecție împotriva entropiei temporale. Fiecare dintre cele patru soluții propuse în exercițiul de mai sus se poate înscrie în această interpretare. (H.S.)

#### ADDENDA

„Dicționar al literaturii franceze”, Editura Științifică, București, 1972

„Renunțând la haina călugărească, a urmat câțva timp cursurile facultății de medicină din Montpellier, după care a început să practice meseria de medic la Lyon. Aflându-se acolo, în această calitate publică, cel dintâi în Franța, Aforismele lui Hippocrat după un manuscris grecesc, iar ceva mai târziu, semnând cu pseudonimul **Alcofrybras Nasier** – anagramă a numelui său – pe **Pantagruel**, prima „carte” a operei sale de căpetenie, urmată doi ani mai târziu de **Gargantua** – care stârnește un viu răsunet printre cititori, dar care are drept rezultat și condamnarea ambelor volume de către reprezentanții Sorbonei... Rabelais își propune mai întâi să istorisească viața și isprăvile uriașului Pantagruel, apoi și pe cele ale lui Gargantua, tatăl acestuia, realizând astfel o descriere de mari proporții și o satiră de intensitate neobișnuită a mentalității relațiilor sociale, moravurilor și instituțiilor din Franța secolului al XVI-lea.”

*Manualul HUMANITAS*

## MIRCEA CĂRTĂRESCU

### Computer Games Forever

MIRCEA CĂRTĂRESCU (n. 1956). Poet, prozator, eseist, publicist. Este liderul necontestat al noului val de scriitori cunoscuți sub denumirea de „generația '80”, poet și prozator postmodern prin excelență, care găsește, paradoxal, spații de manifestare literară chiar în câmpul mecanicist al zonelor urbane, în trăirea fragmentară a omului modern.

Scrierile lui Mircea Cărtărescu au puternice note hiperrealiste, iar limbajul său poetic tinde să elimine figurile de stil, fiind uscat, prozaic, adunat din cea mai banală realitate. Un „poem de cunoaștere” cuprinde imaginea unei lyre, ce bate ca o inimă în aer, la fel ca steaua pulsar, câtă vreme poetul este în plină efervescență creatoare. Imaginile evocate de astfel de versuri sunt în ton cu tablourile lui Breughel, Cranach, Munch sau Bosch: „pădurile întortocheate de conifere/ mlaștinile unde nu deosebești broaștele de mătasea-broaștei.” Imaginea de Apocalips cotidian, de boală permanentă, este prefigurată de lumen târgului: „și nu neant va fi haina voastră/ ci răcnetul de fiară și scheletul,/ satele pustii/ de patru împlătoși cavaleri.”

În „Poeme de amor” (1983), dragostea este amestecată printre mormane de cioburi de la sticlele de vin prost și de ulei, imagini ale descompunerii; nimic nu mai este veritabil, clar, ci extrem de, maladiv. Imaginea desacralizată a

lumii este completă: universul devine o grămadă de cioburi, de senzații extreme, de greață, în care apare „apocalipsul vestit deodată/ de toate trâmbițele țevilor de canalizare, conductelor pentru gaz.”

Limbajul folosit de Mircea Cărtărescu este frust, preluat din amalgamul lexical al științelor și al tehnicii: **bioritmuri, gaze, frucola, tomberonul, oranjada, șerbetul, fondul de ten, brizbriz, zorzon** sunt cuvinte ce indică un paradis al bricolerilor, al creatorilor de artefacte fără evidentă folosință. Opoziția cu paradisul original este categorică: „eu nu am fost în arcadia și puțin îmi pasă de cei care au fost pe acolo.”

În volumul „Totul” (1985), senzațiile viscereale sunt omniprezente, iar trucarea realității este un fenomen curent în „O zi fericită din viața mea”: „...dacă nu pot face o eprubetă cu tentacule/ un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină/ pot în schimb face ca ființa umană.” „Geneza” prezintă spectacolul dizgrațios al nașterii vieții nespiritualizate: undeva plutesc molecule terifiante „de proteine, grăsimi și uree, aminoacizi, enzime băloase și din ribozomi.” Hara-kiri se efectuează prin trecerea de la cunoașterea Logosului Primordial la cunoașterea fragmentară, extrem de parcelată, a ființei umane: „fă-mi dulcele hara-kiri al cunoașterii de bine și de rău.”



Poetul cuprinde, în volumele sale, lumea, de la sare la moleculă. Unele forme lirice sunt închinată imaginilor cotidiene ale doritorilor de carbohidrați, într-o cofetărie provincială, unde se află, fără înalta, alte ființe situate departe de centrul universului: „Teiul Dăunnei pare zugrăvit în cridă/ În cofetărie intră o gravidă [...] Checuri cu stafide doarme în vitrine/ E frigorișerul greu de savarine.”.

Cărțile lui Mircea Cărtărescu ce îi confirmă statutul de lider de generație sunt „Levantul” (1990), „Nostalgia” (1993), „Orbitor. Aripa stângă” (1996), „Dublu C.D.” (1998), „Postmodernismul românesc” (1999), „De ce iubim femeile” (2005). În „Nostalgia” apar povești ireale, chiar științifico-fantastice, ale unor personaje care au ocupații ciudate sau absolut anodine. Un „ruletist” scapă de nenumărate ori de ruleta revolverului cu șase gloanțe, pentru a muri în urma unui infarct, când e speriat de un

adolescent. „Gemenii” conține istoria de dragoste celebrată în Muzeul de Istorie „Grigore Antipa” între un elev speriat și Gina: printr-un straniu demers, animale conservate din diferite ere istorice se trezesc la viață și cei doi fug pentru a scăpa de o primejdie reală. Gina, obsedată de magie și de stilul gotic, își dă în cele din urmă foc, pe un autodafé construit din vechi rochii, amintiri, pantofi și lenjerie. În „Arhitectul”, un inginer-arhitect de fabrici de ulei al Bucureștiului contemporan devine nemuritor, prin compunerea la claxonul unei Dacii a tuturor melodiilor existente din istoria lumii, trecute și viitoare, din Asia Mică până în Grecia antică, transformându-se din ființă umană într-o galaxie tânără, în urma unor atentate realizate chiar prin detonarea unui focos termonuclear, la sfârșitul perioadei de viață a Sistemului Solar și a Universului. (H.S.)

Un joc pe calculator presupune o succesiune de întâmplări în spațiul virtual ce se pot constitui într-un scenariu epic neobișnuit, plin de neprevăzut. În „Computer Games Forever” („Jocuri de computer pentru totdeauna”), Mircea Cărtărescu pătrunde, în calitate de insolit narator-personaj, în spațiul virtual al calculatorului și preia rolul de voce narativă ce relatează întâmplări preprogramate în memoria de siliciu a mașinii, folosind modalități de expunere tradiționale, descriere, narațiune, monolog interior. Incipitul este ex-abrupto, „Ce Dumnezeu caut aici?”, figurând intrarea bruscă în spațiul bizar al jocului, compus din „ghețuri eterne”, „râuri de lavă”, „munți și prăpăstii”, un tărâm „celălalt”, populat, ca în basme sau în filmele de groază, cu monștri, „păsări de foc, diavoli estropiați, zombies, mumii, vârcolaci, legiuni de inomabile nevertebrate”. Naratorul este un personaj fără identitate, fără memorie, chiar fără o constituție fizică vizibilă (la un moment dat nu-și vede decât „brațele goale, păroase”). El este pur și simplu „o Armă”, care luptă, ca un erou de basm hipertehnicizat, în slujba binelui, aflat în conflict cu un rău infernal, pe un tărâm neobișnuit, utilizând toate resursele energetice ale spațiului virtual. De aceea, personajul-narator, prins de jocul computerului, de care nu se mai poate elibera decât la sfârșit, participă la un scenariu epic halucinant, cu acțiuni ce se desfășoară în viteză și cu mare forță, trecând prin „coridoare de piatră”, prin „uși secrete”, „pe o punte ca o lamă de brici”, ucide cu o armă infailibilă „viespi mecanice”, „hoarde de căpeăuni”, ajunge în sfârșit la semnul magic, în formă de palmă deschisă, care îi consfințește victoria.

Imaginile jocului descris de Mircea Cărtărescu sunt sugestive, redată prin enumerații în cascade, prin repetiții și aglomerări de verbe, care sugerează schimbările rapide, neașteptate, de cadru. Se remarcă predilecția pentru peisajele întunecate, stâncoase sau metalice, pentru culori închise, existente în lumea reală numai în crepuscule rare, de sfârșit de lume, premonitorii după această lectură, confirmă ideea de crepuscul al lumii, constând în abandonarea vieții reale dezumanizată, nu are timp pentru a gândi, pentru a-și analiza acțiunile, pentru a-și studia luptă, pentru a ucide. Este acesta un câștig pentru omul care se joacă, pentru om în genere, sau ființei umane? Până la un răspuns avizat, la finalul fiecărui joc va apărea, ca după o nouă trecere



a Stixului, aceeași dilemă: „Pe cine-am învins? Pe cine-am salvat? Al cui crou sunt? Beau apa uitării și, pe când mă dizolv ca să mă întrupez în eterna, absurda mea metempsihoză, apuc să mai văd ecranul final: LEVEL 26 COMPLETED// KILLED: 56/64// SECRETS: 4/7// TIME: 1:23:45.“ (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 1/ p. 30. Ați jucat jocuri pe computer? Povestiți cea mai pasionantă experiență de acest fel colegilor voștri.

În „Edge of Chaos“, prezentat de revista „Level“, câțiva deținuți vor să evadeze dintr-o colonie penitenciară, în momentul în care o navă plină cu articole sanitare va ateriza pe stația orbitală gravitând în jurul Pământului. Decorul este suprarealist, nava folosită are patru „thruster“ mobile, care servesc la dirijarea ei în spațiu, având propulsoare în ambele părți. Armele folosite de acești deținuți sunt puști cu laser, iar roboții care-i vânează sunt polițiști spațiali. O astfel de navă este practic o „conservă“ de metal, destul de greoaie, cu viteză nu prea mare, numai de câțiva kilometri pe secundă, având arme cu laser de o putere mai mare decât cele obișnuite. Șansa de a scăpa de patrulele de poliție spațiale este dată de abilitatea celui aflat în fața tastaturii de a manevra nava în „dog fight“ („lupta de la distanță mică“), de a se învârti în cerc, de a nu epuiza rezerva de rachete spațiale sau de energie destinată tunurilor cu laser. Acțiunea se petrece în secolul al XXIV-lea, după stabilirea păcii rezultate din Războiul de Independență. Numai că pacea a fost minată de jocul subtil al corporațiilor ce amenință viitorul universului. Personajele principale sunt Cal Johnston și echipa lui, care încearcă să scape de această mână lungă a Corporațiilor.

Dimensiunea și caracteristicile demoului: 230 Mb, placă video performantă, cel puțin 64 M de RAM, Win 95, 3D card. (Temă școlară, 2000).

#### **ADDENDA**

Eugen Simion, 1987

„După 20 de ani de la debutul lui Nichita Stănescu („Sensul iubirii“, 1960) apare volumul „Faruri, vitrine, fotografii“ de Mircea Cărtărescu (n. 1955), liderul noii generații de poeți. Un adolescent subțire, cu o față tragică, timid, tăcut, nelipsit spre sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 de la reuniunile cercurilor literare studențești. Când se decide să vorbească, adolescentul timid, care între timp și-a lăsat o neconvingătoare mustață galică, spune lucruri profunde. Spiritul lui este pătrunzător și capacitatea lui de a vedea esențialul într-o problemă literară controversată este remarcabilă. Crede în ceea ce face și are o pasiune aproape mistică pentru literatură. Mircea Cărtărescu gândește poezia tânără, s-a văzut, în funcție de conceptele de realism, biografism și post-modernitate.

Ochiul liric trebuie să fie în stare să vadă «concretețea infinitezimală» a obiectului, poezia să arate o «înaltă fidelitate față de referent, de lumea reală», să spună totul, de la ac la soare, într-un limbaj limpede și precis.“ („Realismul poeziei tinere“, „România literară“, 23 IV 1987)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 5/ p. 34. Citiți textul de mai jos. Explicați cum se realizează „poanta“ textului, comentând din punct de vedere gramatical și semantic cele două cuvinte care alcătuiesc ultimul vers. Ce raport se stabilește între ele? Ce efect are alăturarea lor?

„Orice le-ai spune  
  florilor scunde,  
nici una totuși  
  nu-ți va răspunde.

Singur balonul  
  de păpădie  
are să-ți spuie:

— Adio! Adie...“

(Șerban Foarță, „De vorbă cu florile“)



Lumea florală este tăcută, ca o metaforă sonoră totală a lumii necuvântătoare. Florile încifrează, în structura lor, esența creației divine, prin forma determinată de enigmaticele tipare de ADN. Comunicarea la nivel de structură intimă este, deocamdată, imposibilă, însă un răspuns se poate deduce: „- Adio! Adie!...”, o metaforă ludică a efemerității acestor ființe biologice complexe.

**Ex. 6/ p. 35.** Explicați în ce constă experimentul poetic de mai jos. Care este relația dintre text și titlul său?

„...Par-  
fumurile unor  
crinoline par  
fumurile unor  
crini! O, line  
par fumurile  
unor crinoli-  
ne...”

(Șerban Foarță, „Placă-putin-defectă”)

Înclinația către instrumentalism a poetului Șerban Foarță se manifestă prin efectele eufonice ale versurilor, prelungite nedefinit, prin schimbări succesive de silabe și de rime, exploatând posibilități combinatorii ce compară personajul feminin, romantic, de secol XIX (purtând „crinolină”), cu florile. Se creează, în felul acesta, imaginea melancolică a unui peisaj cu fete în crinoline vapoase, parcă de fum, și parfumuri de crini, plante cu miresme latente, ce așteaptă împlinirea erotică.

**Ex. 9/ p. 35.** Explicați și jocul de cuvinte: „Capul meu cade/ pe/ mașina de scris.../ fruntea de rânduri mi-e plină” (Florin Iaru, Hai ku mine peste muntele Fudji).

Versurile se bazează pe un exercițiu de intertextualitate, creatoare de efecte literare ludice. Aluzia la versul eminescian „fruntea de gânduri mi-e plină” este evidentă. Aici, primul vers, prezentând fruntea poetului sprijinită de mașina de scris, pregătește modificarea insolită din versul al doilea, „fruntea de rânduri mi-e plină”. Haiku este un poem format din șaptesprezece silabe, distribuite în trei versuri și conținând un cuvânt care indică anotimpul. Un exemplu de haiku este următorul:

„Toți pescarii golfului  
sunt departe;  
macii înfloresc.” (Mubai Kyorai)

În poezia lui Florin Iaru, succesiunea silabelor este puțin modificată, intenția poetică fiind parodică, vădită și din titlul poeziei. Sub formă de calambur, acesta păstrează totuși ideea de elevație spirituală, oferită de poezia japoneză și de muntele Fudji, deasupra căruia străjuiesc zeii niponi străvechi.

**Ex. 4/ p. 36.** Comparați următoarele fragmente, observând asemănările și deosebirile dintre ele în modul de producere a unor asocieri absurde:

a) „Frunză verde ceapă coaptă, ș-aș mânca zăpadă friptă.”

(B. P. Hasdeu, „Trei Crai de la Răsărit”)

b) „Și-am zis verde de albastru,  
mă doare un cal mălastru,  
și-am zis pară de un măr,  
minciună de adevăr.”

(Nichita Stănescu, „Frunză verde de albastru”)

Formulele de adresare din cele două fragmente conțin paradoxuri semantice caracteristice epocilor în care au fost create operele literare citate: mai simple în cazul lui Bogdan Petriceicu



Hasdeu, puse în seama unui personaj negativ, ironizat de autor, cu un substrat poetic profund la Nichita Stănescu. „Zăpada friptă” este, în primul rând, un paradox cam forțat, pentru că „zăpada” există numai în stare solidă, iar faptul de a fi friptă presupune, implicit, topirea ei.

Poezia „Frunză verde de albastru”, din volumul „Oul și sfera” (1967), este o invocație magică, un descântec aparent în registru popular, menit să deschidă porțile zăgăzuite ale cuvintelor, să spargă spațiile semantice obișnuite, să le așeze în insolite combinații poetice. Înainte de a ajunge la „necuvinte”, la însăși negarea lor, poetul forțază limitele semanticii și ale sintaxei, într-o paradoxală construcție lirică. Pornit prin „pădurea de semne”, condus de „un cal măiastru”, de un Pegas neobișnuit, poetul ia în posesie realul dintr-o perspectivă neexplorată încă, în care se angajează toate simțurile, pentru a percepe legăturile ascunse, paradoxale dintre lucruri, într-o convergență semantică ce edifică un spațiu poetic de certă originalitate: „Și-am zis verde de albastru,/ mă doare un cal măiastru,/ și-am zis pară de un măr,/ minciună de adevăr,/ și-am zis pasăre de pește,/ descleștare de ce crește,/ și secundă-am zis de oră,/ curcubeu de auroră,/ am zis os de un schelet,/ am zis hoț de om întreg,/ și privirea-am zis de ochi/ și că-i boală ce-i deochi.”

Sintagma aparent absurdă „pară de un măr”, în concordanță ritmică și rimată cu „minciună de adevăr”, trimite observația poetică spre o stare de increat a lumii, în care conexiunile subterane dintre elemente sunt mai complicate decât în observația directă a omului neinițiat. În plus, adevărul absolut, către care tinde starea poetică, se constituie din adevăruri parțiale, cu fațete multiple, care, într-o percepție secvențială, pot fi receptate ca minciuni.

Ex. 5/ p. 36. Comparați două mostre de limbi poetice imaginare: „sparga”, ilustrată de strofa „sonetului” Ninei Cassian, și „leoparda” lui Virgil Teodorescu:

a) „Nîcîcînd guluiul arfic, bunurași

n-a tofărit atâtea nerucoave.

Era, pe cînd cu veli și alibave

Cozimiream pe-o șaită de gopași.”

(Nina Cassian, „Sonet”)

b) „Sobroe algoa dooy toe founodnwoo oon toe Nègaru Hora urboe

revoulud finoe wilot

entroe toe twoe toe sarah dogarabasmahi aroe

toe strearom prapoi robarago oftanod hatun vehon ion marring

sculoest simprope uneor adaru iot soelof.”

(Virgil Teodorescu, „Poem în leopardă”)

a) În spațiul nedefinit al acestei poezii apar personaje fantastice, fără echivalent în lumea reală. În încercarea de a crea **limba spargă**, Nina Cassian instituie o matrice lexicală inedită, similară poate cu încercarea scriitorilor de science-fiction (Isaac Asimov, de pildă, în „Zei înșiși”) de a construi universuri paralele. „Guluiul” poate fi un animal fantastic, de tipul garguilei sau al grifonului, trăind într-un paradis rocambolesc, format din „veli, alibave”. Acest a-timp este exprimat și de schimbarea formelor spațiale, a „învelișurilor” („husks”), pentru că personajul liric al poeziei, încă necreat, „cozimirea” o „șaită de gopași”.

b) Tentativa similară a lui Virgil Teodorescu, de a scrie într-o limbă nouă, necunoscută, **limba leopardă**, seamănă cu încercarea filologului rus L. L. Zamenhof (1859-1917) de a compune o limbă artificială, **esperanto**, pentru că, în versurile citate, etimologia cuvintelor se apropie când de română, când de latină sau de engleză. Astfel, „sobroe” are similitudini cu „sobru”, „algoa” seamănă cu pluralul „algae” din latină, simbolizând parcă o lume neptunică, „toe” poate fi o prepoziție spațială, „Negaru Hora” un punct de referință în acest labirintic univers Babel. „Entroe” seamănă cu englezescul „enter”, „dogarabashami aroe” poate fi o săgeată indicatoare, păstrătoare a sensului, „strearom” aduce aminte de cuvântul englezesc „stream”, „curent”, „oftanod hatun” pare a fi un timp complex germanic, „ion marring” un ciudat simbol energetic, iar propoziția ultimă denotă, poate, meșteșugul de alcătuire, în această limbă, a unei lumi stranie, poate dintr-un univers paralel. (H.S.)



## ADENDA

Nina Cassian, 1972

„Fără să fac o judecată de valoare, cred că am îmbogățit limba română cât m-a vădit în poezii, în sonorile și dinamica ei, de la auzul la originea de litere și până la invențiile în „parafrază”. Poate că acesta este principala trăsătură de unire a variatelor mele cărți, de la debut și până în ziua de azi”.

Eugen Simion, 1984

„Suprarealismul Ninei Cassian din Scara 1/1 (1947), volumul de debut, este foarte deosebit: domni subțiri ce poartă mănuși albastre și au profesiunea bizară de a fi următorii de cai, stânci cu gâtul «sub ularul de lord», ducele de Maxilar care e împăimântat și care nu ține de ce o domniță îmbrățișează o rață triptă și-și unge corsajul de brocart, doi îndrăgostiți care în clipele de extaz sug «corul», rufe și ce mai rămân», ochii morților tineri care circulă sub asfalt «ca niște ganglioni» și alți ochi care apar «ca niște pietre ude, ca niște cartofi» în pantofi, timpul ce fuge cu piciorul ridicat și alte câteva năzbâtii de om tânăr iritat de literatură și dornic, totuși, să pătrundă printr-o dulce violență în saloanele ei. Se vede de la început nota cerebrală și ironia rece, chiar atunci când e vorba de bucuriile trupului tânăr.”

Manualul ART

## ION BARBU

**ION BARBU** (1895-1961). Poet și matematician. Face studii fundamentale în Germania, la Tübingen, după care se întoarce în România, unde își susține doctoratul, în 1929. Numele său real, sub care este cunoscut ca matematician, e Dan Barbilian. Frecventează cenaclul „Sburătorul” al lui Eugen Lovinescu, fiind influențat de acesta în prima etapă a creației. G. Călinescu afirma despre poet în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”: „Fizionomic personală de om al soarelui de calcaruri, înaintare de kurd descălecat. Un nu știu ce nomad în pupilele boabe de strugur veșted. Liniile feței anguloase, ochii vegetali sporiți într-o tensiune dincolo de conturul lucrurilor, ochi exangui, cufundați în vis, ai omului ce doarme cu pleoapele întredeschise”. Este inclus la capitolul „Dadaști, suprarealiști, hermetici”.

Se face cunoscut prin articole ce apar la revistele „Contimporanul” (1924), de orientare expresionistă și constructivistă, „Viața literară”, „Ideea europeană”. Volumele de poezii ale lui Ion Barbu sunt „După melci” (1921), „Joc secund” (1930), „Ochean” (1966).

Etapela parnasianism, baladesc-oriental, ermetism, necesare în definirea creației poetului, sunt propuse de Tudor Vianu, în studiul „Introducere în poezia lui Ion Barbu” (1935).

Tablourile minerale, geologice, specifice parnasianismului, sunt întâlnite în „Pantelism”: „Vom merge spre fierbinte, frenetica viață./ Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt./ Uitat să fie visul și zborul lui înalt./ Uitată plâsmuirea cu aripe de ceață!”. Încrămenirea naturii,

condensarea energiei în forme fixe pot semnifica nepăsare, incapacitate a viului de a supraviețui mediului neprielnic: „Din aspra contopire a gerului polar/ Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide./ Sinteze transparente, de străluciri avide/ Zbucnesc din somnorosul noian original.” („Banchizele”).

Această viziune se modifică în poeziile de nuanță baladică și orientală, în ciclurile „După melci” (1921), „Uvedenröde”, „Isarlâk” („Nastratin Hoge la Isarlâk”, „Domnișoara Hus”), prin evocarea peisajelor „unde nu se întâmplă nimic”. Orientul nu este, în poeziile lui Ion Barbu, cel mitic, așa cum spunea Mircea Eliade, care acuza Occidentul de un anumit „provincialism” al gândirii, ci, sub prisma gândirii matematice, el devine fără nici o atracție, lipsit de mister. Faptul că spațiul s-a colmatat, s-a aglomerat, este indicat prin sintagme de tipul: „fluviu leșios”, „lânțezi ape”, „țara veghea turcită”, prin personaje banale, „slujitori cu ochi rotunzi, ca de crete”, „prostime”, „târgoveți”, „derviși cu fața suptă de priveghi”. Nastratin Hoge este un personaj ce exprimă „caracterul” balcanicului, predispus a nu face nimic, condamnat la uscare, la nemișcare.

Există o fază intermediară, de tranziție către poemele ce încununează creația poetică barbiană, spiritul ei geometric funciar. Increatul, punctul genuin al lumii, este ilustrat în „Oul dogmatic”: „oul sterp”, reprezentând biologicul, este destinat mulțimii, „tristului norod”, în timp ce „viul ou” reprezintă eternul, se opune cunoașterii limitate. Poezia începe să devină ermetică, total diferită de



„poezia 'leneșă“, incriminată de poet într-un articol polemic despre Tudor Arghezi, și se definește prin simboluri încryptate în cuvinte. În „Ritmuri pentru nunțile necesare“, se relevă trei tipuri de cunoaștere: prin eros, avându-l ca simbol pe Venus, prin rațiune, simbolizată prin roata lui Mercur, prin contemplație poetică, reprezentată de Soare. Lumina, exemplificată prin Soare, ar reprezenta regnul total, forța supremă a universului. Motivul nunții semnifică o încercare de a descoperi transcendența lumii: „Capăt al osiei lumii,/ Ceas alb, concis al luminii/ Sună-mi trei/ Clare chei“.

„Joc secund“ este încununarea operei poetice a lui Ion Barbu, unde geometrizarea extremă construiește un spațiu poetic complex. Spiritul uman se supune unui proces de introspecție, la fel

ca în versurile lui Paul Valéry: „Feu vers qui se soulève une vierge de sang/ Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant“ („La jeune Parque“). Mitul lui Narcis, ca fenomen de autorefectare, se constituie într-un proces de cunoaștere aprofundată. Moartea intervine ca „un bal liniștit, de mare gală“, în timp ce Soarele este principiul vital. Dincolo de fondul biologic, se află adevărata esență a lumii, ce susține eșafodajul materiei denudate: „Dar piatra-n rugăciune, a himei despuieare/ Și unda logodită sub cer, vor spune – cum?“ („Timbru“). „Joc secund“, care dă titlul întregului ciclu, este o artă poetică, alături de poezia „Grup“, justificând pe deplin o remarcă a însuși matematicianului-poet: „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia“. (H.S.)

## După melci

Poezia „După melci“, publicată în 1921, face parte din ciclul poemelor inițiatice, în care procesele de cunoaștere tind să redobândească valoarea actelor primordiale, când incantațiile magice aveau putere creatoare. Printr-o privire de ansamblu, se remarcă mai multe secvențe tematice în structura poeziei: **imaginea unei comunități arhaice**, în care copilul, prin tipologia celui ales, repetă procese de cunoaștere fundamentale; **nivelul mitic**, al realității atemporale, în care se pătrunde prin **invocație magică**; **dezlănțuirea forțelor primordiale**, pe care, într-o adevărată **noapte valpurgică** (Marin Mincu), ucenicul vrăjitor nu le mai poate stăpâni; **eșecul repetării invocației magice** pentru ameliorarea răului comis printr-un proces inadecvat de cunoaștere.

Proiecția în spațiul magic este susținută prin **forma baladescă** a discursului poetic. Mai întâi apare **copilul năzdrăvan**, care iese în lume, prin selecție succesivă, unul aparent mai puțin înzestrat de natură: „Dintr-atâția frați mai mari:/ Unii morți,/ Alții plugari:/ Dintr-atâția frați mai mici:/ Princi de treabă,/ Scunzi, peltici,/ Numai eu, răsad mai rău,/ Mai năuc, mai nătărău/ Dintr-atâția, (prin ce har?)/ Mă brodisem șui, hoinar.“ **Ieșirea din rând, din matcă** arată nevoia de compensare a ființei, de împlinire, prin cunoaștere adâncă, prin intrare în orizontul nevăzut al lumii, în vremurile mitice, ale creației primordiale. Reconstituirea hărții mitologice determină o adevărată aventură, în care copilul, lipsit de capacitatea de înțelegere transcendentă, ratează cu ușurință, prin predestinare: „Eram mult mai prost pe-atunci...“.

Prima secvență a poeziei figurează o lume cu tentă de atemporalitate, arhaică, în fapt una ludică, populată de „țânci ursuzi“, „desculți și uzi“, „Fetișcane/ (Cozi plăvane)“, prezentate în registru comic: „Înfășate-n lungi zăvelci,/ O porneau în turmă bleagă“. Impresia este de alcătuire la întâmplare a universului social, fapt sugerat de impactul expresiv al sintagmelor „turmă bleagă“, „țârla noastră de pitici“, pentru care explorarea lumii are scop inițiativ, de cunoaștere precocă, prin insistență asupra cadrului spațio-temporal precizat în ipostaze primăvăratice, „de Păresimi“, „prin Făurar“, „la sfinții Mucenici“, și mai ales prin simbolistica unui cules arhaic de „Ierburi noi, crăițe, melci...“. Bordeiul „umed“, simbol al grotei străvechi, semnifică o resuscitare a principiului increatic original. Faptul că percepția lumii se realizează în registru ludic traduce intenția poetului de a recrea lumea sub semnul inocenței infantile, care „menține trează sensibilitatea pentru revelarea adevărilor primare“ (Marin Mincu).

Trecerea de la real la ireal se realizează prin intermediul unui totem, melcul, o ființă cu o simbolistică profundă, aceea a Increatului ascuns în spirala cochiliei, simbol al



temporalității proiectate spre infinit. Granițele realului se rup în fața intruziunii legilor transcendente, puse în mișcare, prin descântec, de copilul inocent, devenit ucenic vrăjitor. Melcul apare ca un pretext de a reconstitui lumea vegetală perfectă, de a o transforma după dorința copilului. O voce tainică, incantatorie, ademenește „melcul blând“, situat în mormântul „de foi ude,/ Prin lăstari și vrejuri crude“, pe care omul vine „să-l dezgroape“, adică, prin vocație demiurgică, să trezească spiritul ascuns al Increatului. Prin invocarea unui totem, copilul se joacă, fără a-și da seama de fragilitatea formelor biologice, cu acest ghem de viață, încercând să descopere, prin dezghiocarea lui, întregul univers: „– Melc, melc,/ Cotobelc,/ Ghem vârgat/ Și ferecat;/ Lasă noaptea din găoace,/ Melc nătâng, și fă-te-ncoace.“.

Melcul, prin însăși existența sa retrasă, reprezintă ordinea firii, care nu trebuie deranjată, ci ocrotită, pentru că, în caz contrar, se ajunge la tulburarea a înseși ierarhiei cosmice, faptele răsfrângându-se negativ, în caz de eșec, asupra inițiatului. Copilul joacă aici rolul unui ucenic vrăjitor care dezlănțuie forțele negative, fără posibilitatea de a le mai opri. Planul ireal al existenței presupune apariția fantasmelor și a fantomelor, a vârcolacilor și a babelor știrbe, a tuturor întrupărilor grotești ale tenebrelor. Asistăm la o manifestare de bolgie dantescă, la crearea unei atmosfere fantastice, tenebroase, în genul romanticilor germani, ca Hoffmannsthal, Tieck sau Goethe.

Aici, fantasticul desemnează un univers al imaginației infantile, creat prin invocarea lumii magice, nepătrunse. Odată cu venirea serii, din orizontul întunecat, misterios, al lumii, apar ființe infernale, „năzdrăvana de pădure“, „căpcăuni“, pe care îi privesc pieziș „ochi buboși“, ca în tablourile suprarealiste. Toate epitetele conturează o atmosferă de groază, sugerată în stil baroc, prin aglomerarea detaliilor: „Năzdrăvana de pădure/ Jumulită de secure,/ Scurt, furiș,/ Înghițea din luminiș./ Din lemnoase văgăuni,/ Căpcăuni/ Îi vedeam piezis/ Cum cască/ Buze searbăde de iască;// Și întorși/ Ochi buboși/ Înnoptau sub frunți pesarițe/ De păroase,/ De bărboase/ Joimarițe“. Până și „o gușată cu găteji“ apare ca o ființă ce prezintă efectele unei mutilări fizice, fără potențialitate estetică superioară, imaginea părând să aparțină, în cele din urmă, unui demon: „Chiondorâș/ Căta la cale;/ De pe șale,/ Când la deal și când la vale,/ Curgeau betele târâș./ Iar din plosca ei de gușe/ De mătușe/ Un tăios, un aspru: hârșii...“.

Lumea creată de un demiurg fals, fără puterea de a o stăpâni, este diformă, un bestiar al formelor izvorâte dintr-o imaginație terifiantă, amplificând spaimile existențiale ale copilului lipsit de experiență. Sunetele sunt, la rândul lor, aspre, impresionând neplăcut timpanele, într-un tremur al ființei care scapă în cele din urmă cu fuga: „– Plâns prelung, cum scoate fiara,/ Plâns dogit,/ Când un șarpe-i mușcă gheara,// Muget aspru și lărgit/ De vuia din funduri seara.../ Mi-a fost frică, și-am fugit!“.

Degringolada elementelor naturii este stârnită de tulburarea ordinii magice: „Toată noaptea viscoli.../ Încă bine n-ajunsesem,/ Că porni, duium, să vie/ O vifornită târzie/ De Păresemi.“. Retragera din fața avalanșei hibernale este benefică pentru copil: „Și trudit,/ Lângă vatră prigonit,/ Privegheam prelung tăciunii“. Viul, om sau melc, este incapabil să reziste furiilor naturii, într-un moment în care puterile magice au scăpat de sub stăpânirea omului: „Melcul, prost, încetinel?/ Tremură-n ghioacă, vargă.“. Natura se dezlănțuie acum, în plan real, în toată urgia sa: „Podul lumii se surpase“, rând pe rând apar personaje mitologice, baba Dochia vijelie. Noaptea este singulară prin manifestare: „– Hei, e noapte-aceea, poate!“, noaptea hotarelor dintre lumi, îndemnând la somn, în așteptarea consumării evenimentului declanșat de tulburarea Increatului.

În cele din urmă, în a treia parte a poeziei, vraja se destramă, ordinea reală revine în matca prestabilită, soarele reappare pe cer, dominând peisajul tulburat al nopții Joimărițelor. Printr-o simetrie subtilă, se produce deplasarea în sens invers, de la ireal la real, în spațiul comun, al faptelor și gesturilor lipsite de strălucire. Singura eternă, în acest spațiu, este natura,



rămasă neschimbată în orizontul cosmic, proiectată în **timpul fantastic** al unei nopți valpurgice. Natura, din care omul s-a retras la vreme, reprezintă chiar timpul primordial, ipostaziat în manifestări neașteptate. Copilul, transformat în ucenic vrăjitor, încearcă să pătrundă în aceste taine, într-o **realitate sacră**, a magilor eminescieni sau a înțelepților indieni, prin accesarea variabilelor lumii reale. Fenomenul de „camuflare a sacrului în profan“, de care vorbea Mircea Eliade, se destăinuie în această alegorică înlanțuire a faptelor: copilul prinde acele „puncte de confluență“ ale sacrului disipat în profan, pentru a deschide, prin descântec, porțile tărâmului celuilalt, magic. În schimb, inevitabilul s-a produs: melcul a murit, „scorjit“ de apăsarea frigului, iar limba îi este „vânăta, sucită“. Crucificarea melcului, ca principiu al biologicului, este totală: el este prins, în „zale reci“, de o „nuia“, iar „o frunză moartă“ îi ține loc de mormânt. Un tablou al unei morți cotidiene, fără putere de resurrecție. Copilul, tulburător al liniștii de la începuturi, este incapabil să resusciteze melcul, să-i dea din nou viață: „– Melc, melc, ce-ai făcut,/ Din somn cum te-ai desfăcut?/ Ai crezut în vorba mea/ Prefăcută... Ea glumea!“ În postura unui **demiurg spontan, improvizat**, copilul încearcă în zadar să redea viața fragilei ființe: puterea supremă, care dă naștere și viață eternă, aparține demiurgilor autentici, nu înșelători sau ocazionali. Un fenomen atât de misterios ca moartea nu poate fi eliminat de ființe cu o putere magică redusă, instinctivă. De aceea, carcasa materială a melcului se sfărâmă cu zgomot: „Două coarne de argint,/ Răsucit se fărâmară.“

Amintirea acestei încercări, de a dezlănțui magicul, divinul, sălășluiește de acum numai în memorie: melcul este luat și conservat în podul casei, iar timpul se așterne asupra faptelor tragice, situate treptat într-un trecut îndepărtat: „Iarna coarnele se frâng,/ Melc nătâng,/ Melc nătâng!“ Epitetul de „nătâng“ poate fi extins, prin extrapolare, asupra întregii lumi biologice, incapabilă de a redobândi nemurirea inițială. Prin urmare, în poemul „**După melci**“ asistăm la o reiterare, în formă ludică, a **mitului nemuririi**, al lui Ghilgameș, din epopeea akkadiano-sumeriană. (H.S.)

### ***Teme și motive ale poeziei***

- **Animalul-totem**, capabil de a descătușa forțele magice ale naturii.
- **Motivul ucenicului vrăjitor**, incapabil să mai stăpânească forțele magice pe care singur le-a pus în mișcare.
- **Noaptea valpurgică**, întâlnită și la Vasile Alecsandri, în „Noaptea Sfântului Andrii“, sau la Mihai Eminescu, în „Strigoii“, temă romantică exemplificată pe larg în poezia „Lenore“, de Gottfried August Bürger.
- **Degradarea lumii**, manifestată prin dezlănțuirea bestiarului demoniac: copilul dezlănțuie urgia nopții pline de vrăjitoare și demoni.
- Incapacitatea copilului de a repeta actul hierofanic de trezire la viață a unei ființe dispărute.

### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual***

**Ex. 6/ p. 20.** Comentează, din perspectiva celor întâmplare, semnificația ultimului „descântec“ pe care copilul îl va cânta relicvei.

Descântecul final atenuează, prin litanie lentă, spre stingere, tragismul întâmplării, generat de incapacitatea „ucenicului vrăjitor“ de a dobândi puteri inițiatice autentice. El este pus în situația de a deveni, pentru scurt timp, stăpânul puterilor ascunse ale naturii, care scot la lumină figuri desprinse din bolgiile dantești sau din nopțile valpurgice ale romanticilor germani. Prin această încercare, însă, copilul tulbură lumea stihială a începuturilor, iar instrumentul totemic generator al acestor urgii, melcul, va muri. În final, copilul pierde condiția demiurgică, dătătoare de viață, și melcul nu mai poate fi readus la viață. Rămâne însă amintirea lui, pe care copilul o evocă „din când în când“, prin reiterarea descântecului. (H.S.)



#### ADDENDA

George Călinescu, 1941

„Prin cântările și profunditățile sale, Ion Barbu este un poet mare, cu toate pedanteriile și prețiozitățile sale. El dă importanță detaliilor, creează rime interioare și pune prea mult temei pe fonetică”.

Marin Mincu, 1975

„După melci” ne apare ca o baladă fantastică, în care spațiul germanic fabulos și concret este etnicizat în întregime și abstractizat până la un gnomism pur. Ion Barbu folosește pretextul unui mister păgân pentru a sugera imposibilitatea revelării increatului. Această poemă are un fond profund tragic, derivat dintr-o experiență de cunoaștere gratuită, de altfel ca și „Riga Crypto...”, însă cu altă semnificație. „După melci” este și o parabolă a cunoașterii și creației în același timp.”

### Concepte operaționale

**GENUL LIRIC.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, 1976, din fr. *lyrique*, derivat din fr. *lyre*, gr., lat. *lyra*. Reprezintă totalitatea operelor lirice, distincte de epice și dramatice prin modalitatea de transmitere a mesajului: în mod direct, prin vocea confesivă a unui eu liric. Poezia lirică a fost una dintre primele modalități de exprimare a emoției umane, dar termenul s-a generalizat mult mai târziu. În poezia greacă, speciile genului liric erau: **imnul**, **oda**, **iambul**, **elegia**. Noțiunea de poezie lirică s-a ivit abia în perioada alexandrină. Platon definise, în „Republica” și în „Legile”, cele trei categorii de genuri, specia ilustrativă pentru „genul expozitiv” fiind **ditirambul**, cântec de slavă în cinstea lui Dionisos. Genul liric este mai insistent invocat începând cu secolul al XVI-lea, în Italia, o dată cu poetul Bernardino Daniello. În „Arta poetică”, Boileau evită utilizarea termenului de liric în legătură cu **idila**, **madrigalul**, **sonetul**, **rondoul**, **elegia**. Herder, în „Abhandlung über die Ode”, respinge tezele teoreticienilor francezi, după care genul liric este reprezentat exclusiv prin odă, considerându-l, în schimb, expozeul unei pasionalități, dincolo de orice margini. **Liedul** exprimă această pasionalitate, dar într-un mod mai limitat. Denumirea de gen liric dobândește o extensiune maximă în romantism, străbătând de atunci întreaga poezie modernă.

Speciile literare ale genului liric sunt: **imnul**, **oda**, **elegia**, **meditația**, **satira**, **epistola**, **pastelul**.

#### ◆ ELEMENTE DE COMPOZIȚIE ÎN TEXTUL POETIC ◆

În explicitarea organizării formale a textului poetic trebuie să avem în vedere noțiuni și concepte tratate anterior, privitoare la structurarea acestuia în versuri și strofe și la toate elementele de prozodie ce se implică astfel de la sine. Particularitățile spațiului imaginar dezvoltat de text presupun însă, în același timp, și analiza altor componente, care creează de fapt imaginea și simbolistica globală a acestuia. La fel cum textul narativ dispune de o structură riguroasă a narativității, textul poetic prezintă o compoziție a poeticității, titlu, incipit, final, secvențe poetice, relații de opoziție, relații de simetrie, elemente de recurență (motiv poetic, leitmotiv, refren), mai mult sau mai puțin evidente. Distribuția inedită și armonizarea acestora creează spațiul imaginar al textului, referent complex al proprietăților structurale ale discursului poetic.

**TITLUL.** Este un cuvânt, o sintagmă sau un enunț care anticipează conținutul textului poetic, relevând de regulă teme, motive, personaje sau valori metaforice dominante în text. „Titlului îi revine în parte, afirmă Wolfgang Kayser, sarcina de a crea în receptor starea de spirit adecvată. Ceea ce realizează în teatru lovitură de gong și stingerea lămpilor, – transpunerea magică în lumea poeziei, – trebuie în lirică să realizeze adeseori titlul poeziei el singur. Totodată însă, titlul trebuie să pregătească pentru lumea deosebită a acestei poezii.”

Dată fiind puternica funcție de individualizare a textului poetic, titlurile prezintă o extrem de mare diversitate. Dacă poeziile medievale practic nu aveau titlu, Renașterea și epoca modernă au dezvoltat o tehnică din ce în ce mai expresivă și mai sofisticată de atribuire a titlurilor. Cea mai obișnuită era raportarea la speciile poetice tradiționale, legendă, poveste, baladă, epopee, fabulă, idilă, meditație: „Balade și idile”, de George Coșbuc, „Balada unui greier mic”, „Balada morții”, de George Topîrceanu, „Călin (file din poveste)”, de Mihai Eminescu, devenite, în poezia actuală, în stilul parodic și ludic al poetilor optzeciști, extrem de expresive sau paradoxale: „Balada crinilor care și-au scris frumos”, „Balada trandafirului cu aburi”, de Emil Brumaru, „Balada Școlarului”, de Mihai Ursachi etc.



Abundente sunt titlurile cu caracter nominal, care prezintă aspecte din natură („Sfârșit de toamnă“, „Iarna“, de Vasile Alecsandri, „Decor“, de George Bacovia), stări de spirit („Melancolie“, de Mihai Eminescu), evenimente, personaje etc. Există titluri epice, care conțin enunțuri-rezumat ale textului: „Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte“, de Ștefan Augustin Doinaș.

**INCIPITUL.** Un rol asemănător titlului îl are uneori și începutul poeziei. Textul poate fi puternic marcat de începutul și de sfârșitul lui, care pot realiza relații de opoziție, de simetrie, de recurență sau de paralelism. Incipitul poate prezenta o **introducere treptată** în structura textului („A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată...“) sau poate fi **abrupt** (*in medias res*), cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ în cuprins („Trăiește încă floarea frumoasă de ieri sară“, D. Anghel, „Moartea Narcisului“). Incipitul poate fi și **amânat**, identificându-l în mod real sau integral abia la sfârșitul textului. Uneori are rol de **prolog**, căruia îi corespunde simetric, în final, un **epilog**.

Incipitul fixează în mod obișnuit **reperete spațiale și temporale** ale cadrului poetic, pe care se construiește apoi întreaga structură a textului: „Fiind băiet păduri cutreieram/ Și mă culcam ades lângă izvor...“ (M. Eminescu); „În portul vechi pogoară arborii numai noaptea“ (Ion Vineanu, „Chei“).

**FINALUL.** Reprezintă secvența care încheie textul poetic, fixând în memoria lectorului impresiile esențiale ale acestuia. Ca dimensiuni textuale, delimitarea finalului este dificilă, depinzând de factori contextuali care nu permit o teoretizare precisă. Poate fi ultima strofă, ca în „Glossa“ lui Eminescu (unde prezintă și o simetrie perfectă cu incipitul) sau poate fi alcătuit numai din unu-două versuri, ca într-o morală de fabulă: „Aceasta între noi adesea o vedem/ Și numai cu cei mari egalitate vrem.“ (Gr. Alexandrescu, „Câinele și cățelul“). Finalul poate cuprinde și un pasaj descriptiv, simetric unuia inițial, permițând o interpretare simbolică (de exemplu în „Dăscălița“, de Octavian Goga).

Clasificarea curentă (Rodica Zafiu) este aceea de **final închis** („Strunele chitarei-s rupte/ Și... romanța s-a sfârșit!“), I. Minulescu, „**Romanță fără muzică**“) și **final deschis**, care poate fi **suspendat**, apărând ca o simplă oprire, o întrerupere a discursului poetic, sau **proiectat**, prelungind ideatica poeziei dincolo de închiderea textului: „Mai lasă-mă un minut./ mai lasă-mă o secundă. [...] mai lasă-mă un anotimp, un an, un timp.“ (Nichita Stănescu, „Viața mea se luminează“).

**SECVENȚA POETICĂ.** Șir de imagini sau de scene care formează o unitate în textul literar, determinată de o structură tematică, motivică sau de ordin prozodic. Se integrează de obicei organic în structura textului poetic, corelată cu alte secvențe, cu care se află în relații de opoziție, de simetrie sau de recurență. Se pot da ca exemple tabloul ninsorii din prima strofă a poeziei „Iarna“, de Vasile Alecsandri, adresarea directă a poetului către codru în poezia „Revedere“ sau invocația magică a Cătălinei din poemul „Luceafărul“. Delimitarea secvențelor poetice în analiza literară facilitează înțelegerea textului și constituie premise pentru o interpretare corectă și nuanțată a semnificațiilor. (H.S.)

Manualul ROSETTI

## MIRCEA CĂRTĂRESCU

### Poema chiuvetei

Mircea Cărtărescu creează imagini insolite ale evenimentelor obișnuite, animând obiectele printr-o stranie metamorfoză, plasându-le într-un univers imagistic de certă originalitate. În mod cu totul neobișnuit, apartamentul se animă de ființe ciudate: chiuveta, mușama, borcanul cu muștar, tacămurile ude. Toate acestea fac parte dintr-o „natură moartă“ pusă în mișcare pe nesimțite, în chip tainic, definindu-se ca părți ale unuia dintre universurile transcendente posibile. Steaua din colțul geamului de la bucătărie, la care privește cu nostalgie chiuveta, reprezintă și ea un alt univers, aflat extrem de departe, intangibil.

„Poema chiuvetei“ reprezintă **mitul degradat al iubirii** într-o lume copleșită de obiecte, de vocația consumatoristă a omului modern. Prin reiterarea schemei epice a „Luceafărului“ eminescian, chiuveta pare a fi o Cătălina care se îndrăgostește de un Hyperion transcendent: „Într-o zi chiuveta căzu în dragoste,/ iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de



la bucătărie se confesă mușamalei și borcanului cu muștar/ se plânse tacâmurilor ude./ în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea:/ stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița". Invocația poetică adresată stelei emană puternicul magnetism erotic al chiuvetei: „stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosi/ tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el,/ vasele cu resturi de conservă de pește/ te-au și îndrăgit./ vino, și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum/ crăiasă a gândacilor de bucătărie.". Steaua, văzută astfel din lumea modernă a artefactelor fără valoare, devine un **Hyperion degradat**, care își risipește lumina pentru obiectele unei lumi fără strălucire, în medii ce conțin toate aceste resturi metalice, deșeuri ale unei lumi kitsch, surrogate ale unei civilizații lipsite de spiritualitate.

Către final, tensiunea ideatică a poeziei se diminuează, figurând și aspirațiile banale ale stelei galbene, care iubește o „strecurătoare de supă/ din casa unui contabil din pomerania/ și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi./ așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu/ privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei.". Chiar plagiate după modele exemplare, cu reverberații cosmice, iubirile se consumă, totuși, într-o lume devalorizată, ca niște tranzacții pur mercantile: „și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei.". Un narator de ocazie în această scenă insolită devine „gaura din perdea": „eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste./ am iubit o superbă dacie crem pe care n-am văzut-o decât o dată.../ dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari/ și tot ce a fost mi se pare un vis.". (H.S.)

#### ADDENDA

Eugen Simion, 1989

„... Mircea Cărtărescu dezvoltă acest stil colocvial și parodic, mai amestecă o dată limbajele poeziei (de la cel cărturăresc la limbajul plin de oralități iuți, muntenesti ale lui Geo Dumitrescu) și fixează viziunea sa erotică pe fundalul unui București fabulos, plin de aromele și culorile Levantului și sufocat de obiecte [...]. Poemele nu ocolesc, în fond, stările de grație, singurătățile, momentele de tandrețe și chiar disperarea. Discursul îndrăgostit al lui Cărtărescu este variat, de la nota sarcastic-livrescă, parodică, el coboară la elegia directă. La lectură, simțim ecouri din Poe și din poezia americană mai nouă. Autorul însuși citează în poeme pe Pound, Wallace Stevens, Allen Ginsberg, reproduce limbajul eroilor lui Caragiale, dă numele prietenilor săi și se adresează cititorului în stil voios și insolent.“

Manualul ROSETTI

## TRAIAN T. COȘOVEI

### Sunt și eu un june

**TRAIAN T. COȘOVEI** (n. 1954). Poet format la Cenaclul de Luni al criticului Nicolae Manolescu, acumulând experiențele literare ale poeziei moderne, până la aceea a generației '80, postmodernistă. Publică volume de versuri care exprimă însăși evoluția poeziei sale: „Ninsoarea

electrică" (1979), „Cruclada întreruptă" (1982), „Aer cu diamante" (1982, volum colectiv, cu Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Ion Stratan), „Poemele siameze" (1983), „În așteptarea cometei" (1986), „Rondul de noapte" (1987), „Pornind de la un vers" (1990) este un volum de critică literară.

„Sunt și eu un june", din volumul „Aer cu diamante" (1982), este poemul tinereții, în sensul pe care îl dădea James Joyce în „Portret al artistului în tinerețe" („The Portrait of the Artist as a Young Man"): „Tu ai putea îndupleca o nouă eră glacială – cu șarmul tău/ ai putea face ocolul pământului în optzeci de zile...". Puterea vârstei juvenile este fără limite: forța vitală îl poate conduce pe tânărul angajat în cunoaștere în celălalt colț al lumii. Junele nu diferă prea mult de vorbitorii din Piccadilly Circus: „Eu aici sunt un june – un posibil/ coriolan drăgănescu încălecat pe o statuie de vorbe mici, lunecoase.". Vorba poetului este „lunecoasă", pierzându-și repede consistența: el își construiește singur o mică statuie de cuvinte, de pe soclul



căreia se contemplă, pentru a rămâne întipărit în conștiința eternității. Nemurirea se edifică prin această statuie de vorbe, straniu monument al nemuririi virtuale lăsat posterității. Poetul trăiește prin vorbele lui, prin gândurile pe care le-a depozitat în minte, cândva, într-un timp revolut.

Viața literară este însă o împrăștiere continuă în infinitele detalii ale realului: „Și trecut prin rubrici mondene. Prin cearșafuri cu monogramă./ Prin ghete cu capace,/ ori prin raza cavalerilor Apocalipsei.“. Cavalerii Apocalipsei, imaginați de Albrecht Dürer, se includ în tematica existenței, ca un rău necesar. Referirea la versurile biblice: „După aceea, am văzut pogorându-se din cer un alt înger, care avea o mare putere; și pământul s-a luminat de slava lui.“ („Apocalipsa“, 18, 1) exprimă aspirația poetului la puritate spirituală, la eliberarea de stările sufletești meschine, un catharsis care să-i cuprindă întreaga ființă. Omul poet trebuie să treacă pe sub furcile caudine ale existenței pentru a surprinde eterna frumusețe a lumii: „Prin ciur și dârmon, –/ misionar al frumuseții și al fumurilor deșertăciunii...“.

Eul liric, incendiar, e ca o gură flămândă, descrisă în chip de târg devorator, suprarealist, acaparatoare: „Ca o gură cu mansarde flămânde./ Ca un lup ce revine la oile sale. La scufița inimii care bate văi și lunci.“. Metaforele și comparațiile excelează prin plasticitate; „scufița inimii“ este chiar tărâmul enigmatic al sufletului, de unde emană celelalte sentimente, răspândite deasupra pământurilor virgine: ea „bate văi și lunci/ lovindu-le cu sălbăticie peste gură/ peste botul lor de verdeață obraznică.“ Lumea, scoasă de sub un scut paradiziac, se dovedește sursă de inspirație poetică, un topos caleidoscopic, în jurul căruia se conturează întregul univers, cuvântul dobândind valențe demiurgice: „Și fiecare cuvânt de-al meu e un lac încărcat/ cu yacht-uri de plăcere –/ și de gânduri ascunse/ înflorind în jurul gleznelor tale/ ca niște brățări de nelinește.“. Poezia sau muza poetului determină o infuzie de gânduri împletite, ca niște brățări, în jurul gleznelor.

Junele poet, la vârsta ideală, este prins de valurile timpului, care îl propulsează tot mai departe: „Sunt și eu un june, –/ O parte din viață o trăiesc în numele tău./ Dar tu dansezi/ tu bei limonadă – în urma ta,/ turnul din Pisa se-ndreaptă pe calea cea bună.“. Turnul din Pisa, simbol al unei lumi înclinate, construită pe baze strâmbe, se-ndreaptă, parcă sub influxul generator de viață și de forță, iar puterea spirituală îi determină pe zei să rămână tot mai departe: „Tu îi înflăcărezi și pe zei. Și tot tu le dai câte un pumn după ceafă./ În rinichi/ în ficat... În rațiunea lor de a exista./ În răsuflarea ta de alcool se îmbată toți camionagii Sfântului Duh!“. Zeii înșiși pot fi demolați de această forță imaterială ce poate duce la nașterea lumii sau la Apocalipsă. Iar „camionagii Sfântului Duh“ figurează vectorii purtători ai energiei vitale.

Miturile degradate ale lumii revin cu putere, iar poetul se transformă într-un cavaler al unei cruciade moderne: „Eu aici sunt un june. O balenă albă într-un estuar de liniște./ Un superstar –/ un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Și de Blue-Jeans“. În această lume scăpată de sub control, el devine purtătorul noii idei de misionarism, dizolvat în marasmul realității nepăsătoare: „Un misionar al spațiilor verzi, democratice./ Un obiectiv survolabil.../ Un individ/ adică nimic. O zecimală în cifra ta de afaceri./ Unul căruia i se recomandă întoarcerea la natură./ Și motociclismul/ autostopul –/ și budismul Zen. Adică nimic...// Sunt și eu un june./ Hei, fraților, – uitați-vă și la mine!...“.

Dintre elementele acestei lumi aflate în degringoladă, declanșatoare de războaie, – pentru că haosul, mișcarea browniană socială și ideologică este prea mare –, putem remarca un nou misionarism, budismul Zen, Blue-Jeans, pletora „spațiilor verzi, democratice“, loc de desfășurare a mitingurilor de tot felul. Banalitatea lumii și incapacitatea individului de a raționa în deplină libertate, fiind condus de forțe oculte abstracte, fără nici o tangență cu binele individual și general, rămân astfel teme dominante ale poeziei lui Traian T. Coșovei. (H.S.)



### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 39. Poezia optzecistă s-a constituit și ca o formă de refuz față de uniformizare, față de anularea individului, fapt pentru care persoana poetului devine extrem de importantă, în jurul ei ordonându-se lumea.

Argumentați această observație, bazându-vă pe textul „Sunt și eu un june“, de Traian T. Coșovei.

În societățile moderne, cuprinse de complexul masei informe de oameni, individul creator, poetul în cazul de față, este anihilat, fapt devenit deja o realitate. Un misterios **Big Brother** stabilește sensul dezvoltării pentru toți ceilalți, care nu își pot hotărî singuri destinul. Progresul inevitabil, care face ca pământul să poată fi străbătut în lung și în lat în câteva ore, era glaciara ce se anunță ca o nouă formă de poluare a lumii, mijloacele de comunicare instantanee, prin Internet, în satul mondial, nu-l opresc pe poet să-și afirme propriul eu: „Eu aici sunt un june – un posibil/ coriolan drăgănescu încălecat pe o statuie de vorbe mici, lunecoase“, deschis oricăror compromisuri, trecut prin cronicile mondene și prin evenimentele timpului său. Fiecare cuvânt al poetului este plin de reveriile lacurilor pline de yachturi, tipă după splendoarea lumii, după turnul din Pisa, după gloria care dă un impuls zeilor, dar le distruge și fragila ființă. Eul poetic trăiește în lumea decrepită a simbolurilor zeului Nimeni: Coca Cola, jeans albaștri, spațiile verzi, democratice, „estuarele“ de liniște. Singurul lucru dorit de poet este să vadă un moment și lumea că există, că nu a murit. Miturile degradate ale lumii moderne cuprind, într-o viziune de Gheenă, imaginea Zeului Automobil, domnind peste cimitire de mașini, a băuturii Coca Cola, a „științei voioase“, care se laudă că poate rezolva multe dintre nevoile omului. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Nicolae Manolescu, 1982**

„Întâiul de care îmi amintesc, din ședințele de cenaclu, este Traian T. Coșovei, poet plin de spontaneitate, disponibil pentru formule diverse, melancolic sub o aparență de umor, profund sub o aparență de joc și artificiu. De la primele versuri citite, mi-am dat seama că e un poet format, abia mai târziu am înțeles că scria relativ ușor, grație unei fantezii curgătoare de imagini, într-atât poeziile lui păreau atât de clar conturate și «lucrate». Coșovei e un sudic, friabil sufletește, instabil, influențabil, sub înfățișarea însă a unui nordic, blond și cu ochi verzi, políticos, seducător și diplomatic.“

**Ion Rotaru, 1987**

„Traian T. Coșovei atrage atenția prin ușurința cu care îi ies din condei jeturi de cuvinte, juxtapuneri frapante. El e un fantezist frondeur ascunzând melancolii pe care nu ni le poate spune direct.“

## **FLORIN IARU**

**FLORIN IARU** (n. 1954) scrie o poezie a bulversării tuturor datelor obișnuite ale realului, într-o invenție imagistică luxuriantă, în volume care dau contur certei sale individualități:

„Cântece de trecut strada“ (1981), „Aer cu diamante“ (1982, volum colectiv), „La cea mai înaltă ficțiune“ (1984), „Înnebunesc și-mi pare rău“ (1990).

*Manualul ROSETTI*

### **De-a wați ascunselea**

Poetul ia ca pretext, pentru inițierea discursului poetic, criza de energie, cu repetate căderi de rețea în regimul trecut, revelând, prin inserție intertextuală, din versurile lui Eminescu, imaginea unei lumi aflate în pragul decadentei: „Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai/ la periferie./ (N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri)/ Mașina 34, înhămată la șoferi singuratici,/ își câștigă existența./ În piața de flori a singurătății/ eu cânt o baladă/ la pianul mecanic.“ Obiectele



simbolice, metafora „piața de flori a singurătății“, balada mecanică exprimă solitudinea extremă a unei lumi incapabile să renască din ea însăși, să-și regăsească echilibrul pierdut.

Titlul poeziei relevă **confuzia semantică** a timpului, **minciuna oficială** devenită normă de viață, sațietatea unei stări false, de lume de mucava, dominată de sentimente prefabricate într-un laborator al trucării ființei umane. Dragostea comună, lipsită de viitor, mecanizată, transformând oamenii în „manechine fără viață“, este sortită neantului, întunericului: „eu cânt o baladă/ la pianul mecanic/ femeii/ ce-a coborât în întunericul/ acestui de-a wați ascunselea./ Ea se sufocă fragilă/ în dragostea mea/ lipsită de viitor.“ Femeia venită din altă lume coboară în planul terestru în speranța unei revitalizări energetice: „— Dă-mi energia electrică — suspină ea —/ dă-mi voltajul, dă-mi amperajul,/ dă-mi parfumul electrizat/ din care m-am coborât/ până la tine“. Înșelată în așteptările sale, însăși femeia ideală se banalizează, părăsind repede această existență ternă: „Mașina 34 nechează ducând-o-napoi./ Ea/ de la geam/ nu știe vai dacă să mă regrete,/ nu știe vai dacă să râdă când mă vede urcat/ pe epava pianului din piața de flori.“

Regretul iubirii ratate pare să fie împărtășit de lumea banală a străzii, ca un ecou preluat mecanic de automatismele existenței: „«Îți pare rău!» mă acuză un om albastru/ cu suflete de vânzare./ «Îți pare rău?» mă întreabă o femeie ruinată/ din dragoste pentru asfaltul autostrăzii./ «Îți pare rău!» conchid vidanjorii, sentimentalii,/ mânuind pompa, aspirând canalul,/ aruncând cu becuri uscate după cotoii îndrăgostiți...“.

Lumea mecanică își urmează mersul ei înainte, ca un ansamblu programat la o existență ternă: „mai funcționează/ șurubul/ pinionul/ și piulița,/ mai bate/ roata mașinilor de cusut/ se învâрте cilindrul cu găuri/ se aprinde motorul de la flacăra/ inimii mele —/ nu-mi pare rău.“ „L'homme machine“, ca în cazul unui Urmuz redivivus, este format din șuruburi, piulițe, pinioane, care determină mișcarea trupului. Omul suprarrealist este cuprins de un tremur al acestor angrenaje tehnice, care-i determină mișcarea, mersul înainte. Se observă că Florin Iaru folosește artificii poetice relevante, scriind versurile în trepte, pentru a genera un anumit tumult mecanic al mișcării.

În fața deconspirării elementelor artificiale ale omului-mașină, lumea nu are nici o reacție, părând a fi totuși liniștită, deși ar mai exista o portiță de salvare, trăgând cortina peste o lume ostilă: „Prietenii mei dorm pe acoperișuri,/ prietenii mei dorm,/ dar ar putea/ depune ceva în acest sens./ Mai bine ajutați-mă/ voi, vidanjorilor/ tu femeie de autostradă/ tu albastrule somnambul/ ajutați-mă/ să trag această grea perdea/ a camerei mele/ peste viziunea mașinii 34/ înhămată la șoferi singuratici/ și care continuă continuă/ să-și câștige existența.“

Poezia se compune dintr-un set de imagini-simbol. Schimbarea imperioasă a unei lumi prăbușite în sine, al cărei semn este hârbuita mașină 34, poate încă să-l însuflețească pe omul mărunț, îi motivează pe vidanjorii sentimentali, care pot acumula o enormă dorință de purificare și de restabilire a sentimentelor truate, în locul celor mecanizate la maximum; omul albastru poate deveni un simbol al lumii de dincolo de zare, aflată în așteptare, gata de a fi explorată, dornică să-și dezvăluie misterele.

În „De-a wați ascunselea“, legătura cu simbolismul bacovian, prin tematică, este evidentă, numai că, în acest caz, femeia cântând nebună la pian este afectată de criza de energie electrică, de „wații“ consumați pe bulevardul 1 Mai. Vremea banală, a cratițelor și a revoluțiilor, nu poate transcende în irealitatea primordială, cuvintele pierzându-și valoarea simbolică în acest decor apocaliptic, format din pompe, becuri și vidanjori sentimentali.

Florin Iaru prezintă „piața de flori“, simbol al unei lumi ruralizate chiar în plin centru al capitalei, asfaltul degradabil pe care se scurg toate substanțele poluante ale lumii, „becuri uscate“, artefacte fără valoare ale energiei electrice, cilindrul cu găuri al mașinii, supus exploziilor și trepidațiilor extreme, femeile „de autostradă“, mica locuință-închisoare de unde se poate observa această compoziție savantă a deșeurilor lumii tehnologizate. (H.S.)



## Cum să dai în mintea copiilor

Eseul lui Florin Iaru a apărut în revista „Dilema“, nr. 53/2003, în cadrul unei debateri pe tema „Nevoia de joc“. Este deci un text nonficțional, dar tangent cu trăsăturile ludice ale poeziei lui Florin Iaru; autorul își expune opinii și aspecte ale propriei experiențe în domeniul jocului, aici al jocurilor pe calculator. Articolul este ușor polemic, întrucât titlul, dacă ar avea sens interogativ, ar primi, fără prea multe eforturi de gândire, un singur răspuns, ce ilustrează disponibilitatea generală, de ce nu chiar spontană, a omului pentru joc: „Să pui mâna pe calculator și să-i tragi un joc!“ Florin Iaru este, evident, un om serios, care nu se dă însă în lături de la plăcerea de a se confesa pentru „păcatul“ de a se juca, de „a da în mintea copiilor“, chiar dacă această condiție, de om serios, este contrazisă de întâmplări ce ar părea unora șocante: „Fac același lucru și la serviciu, unde am bifat deja două amenzi usturătoare, o fac și acasă, unde suport reproșuri legate de destinul și cariera mea.“ În fața unui calculator însă „demonul cel neadormit nu mă lasă fără să execut două-trei mișcări ludice de *mouse*“.

Componenta ludică este însă una intrinsecă omului. Pentru scriitor, sunt oameni care se joacă și oameni care nu se joacă, la fel de bine cum există „oameni religioși și ateï.“ Anecdotic, din categoria nejuccătorilor au făcut parte și unii șefi ai autorului: „Prima mea șefă era clar împotriva jocurilor... N-am simpatizat-o... Ultimul meu șef m-a ars cu două milioane. Poate că n-are umor... Dar am cunoscut și nebuni jucători. Viața lor a devenit un poligon de încercare. Viața lor e în altă parte. Psihologii, sociologii și moftologii au câmp deschis.“

Analogia cu oamenii religioși este justificată și se explică printr-o „componentă mistică într-un nucleu de bază al gândirii.“ Asemănătoare este și o mistică anume a jocului, care conduce la același grad de transfigurare a ființei. Scriitorul dă ca exemplu întâmplarea unei fete care a izbucnit în plâns de fericire când locuitorii virtuali ai orașului dintr-un joc „SimCity 2000“ au organizat o manifestație de mulțumire pentru modul perfect în care ea a condus orașul. Omul este singura ființă cu vocația de a pași în lumea virtuală, el însuși fiind un conglomerat psihic de manifestări virtuale: „După părerea mea, oamenii sunt singurele ființe virtuale. Construcțiile intelectuale care îi conduc sunt virtuale. Existența lor, realitatea în care se complac sau pe care o domină sunt virtuale. Relațiile, iubirile, urile – reveriile, obsesiile, credințele – toate astea au o irealitate marcată.“ Calculatorul oferă astfel tocmai spațiul de compensare, în plan virtual, pentru frustrările cotidiene: „Dacă nu-ți place lumea în care ești, și asta se întâmplă cel mai des, ai trei căi de ieșire din neplăcere: violența, resemnarea și reveria.“

În funcție de aceste stări emoționale se și clasifică, de fapt, jucătorii. Femeile aleg de regulă jocuri destul de simple: „Tetris, Solitaire, Mahjong.“ Bărbații sunt împătimiți ai jocurilor războinice, ei „își pierd zilele și nopțile răspândind creieri pe pereți, capturând și masacrând orașele dușmane, eviscerând monștri din care sar bale verzuï“. Nu este însă nici aceasta o regulă, întrucât și fetele pot ajunge experte în atacurile de tancuri și de aviație, în jocuri de genul „Flash“, „Fireworks“ și „Starcraft“.

Autorul aduce, în final, un elogiu jocului pe calculator și inteligenților creatori de scenarii ludice, atrăgând atenția că și pe aceste câmpuri de luptă pot fi victime ale prea împătimiților jucători, dependenți de spațiul virtual, în care pot rămâne captivi pentru totdeauna: „Se spune că, odinioară, chinezii obosiți de atâtea chinezării se retrăgeau la sfârșitul săptămânii, în fumătorie, pentru o pipă de opiu. Și se știa, încă de pe atunci, că un mic procent, unu-doi la sută, nu vor mai ieși niciodată de acolo.“ (H.S.)



## APPENDIX

Eugen Simion, 1989

„Florin Iaru (n. 1954) face parte din aripa bucureșteană a generației '80. Este sentimental, ironic, inventiv, îi place să parodieze poezia, să sfideze retorica, amestecă limbajele și, în genere, evită grandiosul, pateticul, sublimul. Modelele lui lirice (citim într-un articol) sunt I. L. Caragiale, Bacovia, Dimov, Mireea Ivănescu, „beat generation“, Tzara, suprarealiștii, Nichita Stănescu și „cam tot ce e bun“. Citarea lui Caragiale nu este o glumă. Primul poem din volumul de debut (*Cântece de trecut strada*, 1981) este compus în stilul umoristic din *La Moși*: juxtapunere de anunțuri publicitare, fragmente din limbajul străzii, adăuguri de obiecte, notații stenografice fără interes pentru organizarea și sublimarea realului [...] Florin Iaru pune în această nouă poetică a derizoriului un suflet sentimental și un spirit jucăuș, parodic, hotărât să ia totul în răspăr și, în primul rând, poezia.“

Manualul ROSETTI

## ION STRATAN

### A doua seară eram cu amicii

ION STRATAN (1955-2005). Poet. Face parte din aceeași generație nonconformistă a poezilor optzeciști, care sfidează cumințenia poeziei moderne și atacă un anume conformism al acesteia, în

volum de versuri incitante: „*Ieșirea din apă*“ (1981), „*Aer cu diamante*“ (1982, volum colectiv), „*Cinci cântece, pentru eroii civilizatori*“ (1983), „*Lumină de la foc*“ (1990), „*Lux*“ (1993).

După cum menționează Nicolae Manolescu în „*Bilete de papagal*“, prefată la antologia „*Aer cu diamante*“, apărută în 1982, „Ion Stratan are o mustață de palicar și un zâmbet de fecioară. Inteligența îi e ascuțită, vie, străpungătoare: n-o folosește însă decât rareori spre a tăia sau lovi.“ La fel ca la ceilalți poeți, temele literare ale lui Ion Stratan sunt simple: chermeza de după terminarea unei munci de rutină, bucurii ieftine, idilizarea spațiului în care se așteaptă, precum în „*Deșertul tătarilor*“, de Dino Buzzati, schimbarea la față a lumii. Realitatea comună nu este compusă decât din spectacole „*panem et circenses*“, din mici excursii familiale, din tihna abulică a după-amiezilor simple, cu vagi amintiri ale aspirațiilor înalte din „*Luceafărul*“ eminescian, coborâte în banalitatea cotidiană: „beam câte-o bere, cerusem micii/ un cerc de stele împrejur/ deasupra cerc de stele/ Sat wam asi-mi s-a spus.“ O lume amorfă, construită din simboluri prăfuite, prilej de paradă pentru ocupațiile banale, amestec de mistică orientală, livrescă, și lipsă de ideal.

Încercările oficiale, puternic ideologizate, de formare a omului nou, nu au nici un rezultat, nu duc la ameliorarea condiției umane: „formula era sâsâită, se pare/ și nu m-am văzut și nu m-am supus/ și n-am crezut că sunt eu/ în nici o oglindă, în nici un tablou/ zugrăvind germinarea homuncului nou“. Idealul unui „om nou“, puternic susținut de propaganda oficială, este refuzat, imposibil: „Am lăsat două lemne la picioare de mese/ puse cruceș și pârând ne-nțelese// N-am putut să mai urc – un om sunt./ Să arunc lestul de tălpi la pământ. Nu cred urcării spuse de-Acela/ Unde-i balonul, unde-i nacela?“. Într-o lume închisă în sine, fără speranță, o nouă înălțare nu mai e posibilă, lestul ce-l leagă pe om de materialitatea sa greoaie, degradabilă, fiind insurmontabil.

Omul devine clovn într-o astfel de realitate amorfă, schematică, de paradă, rostind formule știute pe dinafară: „Mi-au dat confetti și farfurii/ E pur și muove să spun, iepuri vii/ Să scot din colțul gurii cu mâinile/ Ținută să zâmbesc, să-nmulțesc pâinile.“ Minunea divină nu se mai împlinește însă într-o lume înstrăinată, pierdută în uitare de sine, lipsită de credință. Omul devine un „cabotin saltimbanc/ Farseurul lui pește și-al vinului franc“. Starea de frică este creată tocmai de incapacitatea de a mai regenera actele hierofanice primordiale: „mi-e frică, mi-e frică/ și scot din năframă năframa mai mică“.



Nostalgia originilor se simte totuși în fluența banală a versurilor: „Dacă se află-unul va spune/ Ampretele mele sunt încă pe rune/ Rotulele mele lăsate să țină/ Pe altul ce cade-n genunchi în grădină.”. Lumea se întunecă, într-o imagine cu amestec de simbolism și suprarealism, cu fiori ai Apocalipsei, o prevestire surdă a vremurilor ce vor veni, într-un final al revoltei: „Și-nvârt lampionul, localul, tot, hâd/ Și masa, tavanul și sudui și râd/ Mănânc tencuiala și nota de plată/ Ce știi că o dată veni-va, odată”. O sete organică de adevăr, de mântuire a lumii, se cere exprimată prin orice forme de expresie, prin orice mijloace de protest: „Înfricoșată, la miezul nopții cu mierle/ Când, fără de veste, din rătu-i cu perle/ cel de jos, cel de sus/ bunul sau răul/ viul sau mortul/ viermele, mărul/ va grohăi Adevărul.” (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 1/ p. 39.** Poeții generației '80 se raportează la literatura anterioară în mod polemic și poezia lor intră în dialog critic cu ea. Ilustrați această trăsătură a poeziei optzeciste prin referire la „Poema chiuvetei”, de Mircea Cărtărescu, și „De-a wați ascunselea”, de Florin Iaru.

Temele poeziei optzeciste țin de un decor supraréal, comparabil cu tablourile lui Salvador Dali. Obiectele micii gospodării, ale apartamentului-ghetou sunt considerate ființe, animate de o forță obscură. Distincția între uranic și chthonic nu mai există în „Poema chiuvetei”: chiuveta iubește o stea de pe cer, confesându-se mușamalei și borcanului cu muștar. Dar steaua de pe cer, un Hyperion al lumii celeste moderne, se îndrăgostește de o strecurătoare de supă, lucru absolut derizoriu și ridicol în același timp. Rezultatul nu este decât unul singur, în maniera lui Dinu Săraru, care alătură elemente incompatibile, „cratița” și „revoluția”: „gaura din perdea”, naratorul insolit care a spus această poveste, se privește din depărtarea anilor trecuți, acum ea însăși având copii, după ce iubise o Dacie de culoare crem.

**Ex. 4/ p. 39.** Secvențe ale realului derizoriu, evenimentul cotidian lipsit de „poezie”, viața imediată, absurdă și apăsătoare reprezintă substanța creației optzeciste.

Descoperiți aceste elemente de conținut poetic în poeziile „De-a wați ascunselea”, de Florin Iaru, și „A doua seară eram cu amicii”, de Ion Stratan.

În „A doua seară eram cu amicii”, Ion Stratan surprinde un tablou caragialian: bucureșteanul Mitică este înnoit cu alte haine, dar stă tot în fața unui beri, visând cu voce tare, „sâsâită”, la alte lumi, călătoria spre marginea universului, ca a lui Hyperion din „Luceafărul”, „un cerc de stele împrejur/ deasupra cerc de stele”, făcându-se „într-o învălmășeală de vorbe, pahare.” „Homunculul nou”, al erei „moderne”, se află într-un decor anost, cu două picioare de mese „puse cruciș”, într-o senzație de sufocare maximă, în care chiar evadarea promisă către înalt este imposibilă: „Unde-i balonul, unde-i nacela?” În așteptarea unui alt moment de a depăși realul, participantul la ritualul bahic mușcă tencuiala lumii, până când esențial va deveni „bunul sau răul/ viul sau mortul/ viermele, mărul/ va grăi Adevărul.” (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Eugen Simion, 1989**

„Ion Stratan face o poezie de cunoaștere (în terminologia veche a criticii) și reia un număr de simboluri, arhetipuri deja trecute prin poezie: oul, oglinda, nunta cosmică, geneza, Cuvântul, apocalipsa... Ele intră, în poem, în combinație cu formele negative ale realului. Tehnica este de a raporta pe cele din urmă la cele dintâi și de a fixa liric o stare de spirit în raport cu lumea de obiecte din afară. Poetul refuză tonurile direct confesive, biografismul. El își „moșește” îndelung gândul înainte de a-l discurs care refuză linearitatea, coerența vechii poezii.”



## ROGER CAILLOIS

## Jocurile și oamenii

ROGER CAILLOIS (1913-1978). Scriitor și antropolog francez. Autor de eseuri asupra miturilor sociale și intelectuale: „Mitul și omul“

(1938), „Omul și sacralul“ (1939), „Poetica lui Saint John-Perse“ (1956), „Arta poetică“ (1958), „Jocurile și oamenii“ (1958).

Roger Caillois consideră jocul o activitate umană, complexă, cu o motivare biologică și psihică greu de argumentat. Jocurile, diverse, extrem de numeroase, nu pot fi clasificate cu ușurință: „Multitudinea și varietatea infinită a jocurilor te face la început să pierzi nădejdea de a descoperi un principiu al clasării lor care să permită repartizarea tuturor într-un număr mic de categorii bine definite“. Nu se pot opune, afirmă scriitorul, jocurile de cărți celor de îndemânare, nici jocurile de societate celor de pe stadion.

După multe tatonări ale câmpurilor de clasificare a jocurilor, Roger Caillois identifică patru concepte cuprinzătoare, în sfera cărora se pot grupa formele umane de manifestare ludică: competiția, norocul, simulacru și vertijul. Jocurile pot fi clasificate, astfel, în patru categorii, folosind, pentru denumirea lor, termeni din limba greacă: AGÔN (competiție), ALEA (noroc), MIMICRY (simulacru) și ILINX (vertij). Jocurile au, potrivit acestor categorii, o trăsătură comună: fotbalul, biliardul, cursele, șahul sunt competiții; rișca, ruleta, pariul sunt jocuri de noroc; joaca de-a pirații este un simulacru; unele jocuri, călușei, valsul, provoacă o stare organică de vertij, tocmai pentru că asta se urmărește. După angajarea mai puternică, prin forță și mișcare, sau mai liniștită în joc, Roger Caillois clasifică jocurile, în fiecare categorie, și după limitele umane de angajare și de manifestare. Dacă jocurile se bazează pe improvizație, pe încercarea de a provoca râsul, vacarmul, gălăgia, se situează în categoria numită **paidia**. La capătul opus se află o altă tendință, aceea de a pune în calea jucătorilor reguli arbitrare, fără nici o legătură cu logica, solicitând eforturi mai mari de concentrare, răbdare și ingeniozitate, situație pe care Roger Caillois o denumește **ludus**.

Scriitorul francez propune, în finalul acestei argumentări, una dintre cele mai originale și mai complete clasificări a jocurilor:

REPARTIZAREA JOCURILOR				
	AGÔN (competiție)	ALEA (noroc)	MIMICRY (simulacru)	ILINX (vertij)
PAIDIA vacarm. agitație hohote de râs ↑	curse lupte } neordonate etc. } atletism	alabala rișca	imitații copilărești jocuri de iluzie păpușă, panoplii mască travesti	lupte de copii călușei scrânciob vals
zmeu solitar	box      biliard scrimă    dame	pariu ruletă		atracții de bălci
pasiențe rebus ↓ LUDUS	fotbal    șah competiții sportive în general	loterii simple, compuse sau reportabile	teatru arta spectacolului în general	schii alpinism trapez



## JOHAN HUIZINGA

### Homo ludens

#### Natura și importanța jocului ca fenomen de cultură

JOHAN HUIZINGA (1872-1945). Istoric, filozof și scriitor. După ce a absolvit gimnaziul în Göniger, face studii de indogermanistică și istorie la Universitatea din Groningen. Scrieri de istorie

a culturii și de filozofie a istoriei: „Amurgul Evului Mediu“ (1919), „Erasmus“ (1924). Este autorul unei lucrări de referință în teoria jocurilor, „Homo ludens“ (1938).

În primul capitol din „Homo ludens“, Johan Huizinga analizează condițiile istorice, antropologice și culturale în care au apărut jocurile, ca manifestare ludică atât în lumea animală, cât și în cea umană. Ipoteza de la care pornește Huizinga este incitantă: „Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că noțiunea de cultură, oricât de incomplet ar fi ea definită, presupune în orice caz o societate omenească, iar animalele nu l-au așteptat pe om ca să le învețe să se joace. Ba chiar se poate afirma, fără risc, că civilizația omenească nu a adăugat nici o caracteristică esențială noțiunii generale. Animalele se joacă întocmai ca și oamenii.“ Mai mult, există o similitudine frapantă între jocul oamenilor și al animalelor: „Toate trăsăturile fundamentale ale jocului sunt prezente și în cel al animalelor. Nu avem decât să urmărim joaca unor cățeluși, pentru ca să identificăm în vesela lor zbenguială toate aceste trăsături. Cățelușii se invită unii pe alții la joacă printr-un soi de atitudini și gesturi ceremoniale. Respectă regula că nu trebuie să-i muște de urechi pe camarazii lor de joacă. Se comportă ca și cum ar fi înspăimântător de răi.“

Diferențele încep să apară, pentru eseist, în momentul când se caută justificări de ordin fiziologic și psihologic pentru cele două tipuri de comportamente, similare în acest punct inițial. Lucrând cu repere psihologice, motivația jocurilor se diferențiază. Pentru animale, jocul este instinctual, aproape inconștient, pe când omul, aflat în diverse grade de elevație spirituală, îmbină acest dat al condiției biologice cu misterul dorinței de cunoaștere și cu multiple finalități sociale: descărcarea unui surplus de forță vitală, nevoia de destindere, pregătirea pentru viața serioasă viitoare, tendința de a domina sau de a evita căile dăunătoare, autoconservarea simțului personalității.

Huizinga își continuă detaliile analitice ale jocului sub formă de întrebări, tot atâtea supoziții asupra impulsurilor misterioase ale jocului. Întrebarea esențială, pe care nu o lămurește nici comparația jocului uman cu cel al animalelor, este aceea privitoare la cauza și scopul jocurilor, punct de plecare și finalitate a unei complexe îndeletniciri umane. Fiind incluse într-un eseu, care nu dă răspunsuri definitive, ci ridică în primul rând întrebări, explicațiile, sub semnul parțialității, uneori chiar al confuziei, se decelează în noi întrebări: ce este „hazul“ jocului, de ce tipă de plăcere sugarul, de ce se dedă patimii jucătorul, de ce competiția sportivă împinge lumea la delir, tot atâtea ferestre deschise către un orizont inefabil, plin de plăceri și de mister. Răspunsul pe care îl dă Johan Huizinga este unul simplu: „Natura – pare să spună mintea logică – prisos, destinderea după încordare, pregătirea pentru cerințele vieții și compensarea pentru ceea ce nu s-a realizat – și sub forma unor practici și reacții pur mecanice. Dar nu: ea ne-a dat Jocul, cu încordarea lui, cu bucuria lui, cu «hazul» lui.“ (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (CORINT 2)*

Ex. 4/ p. 50. Explicați în ce constă distincția pe care o face Johan Huizinga în primul alineat al textului.

Jocul este mai vechi decât cultura, pentru că el face parte dintr-o realitate preistorică, arhaică. Jocul se naște odată cu apariția vieții pe Pământ, existând un „joc” al ființelor vii, al animalelor din Triasic sau Jurasic sau din orice altă perioadă a lumii. Jocul devine congruent cu viața, cu nevoia de a stabili gradientul biologic.

Ex. 4/ p. 63. Recunoașteți „modelul” din imagine, parodiat de Rick Meyerowitz?

Parodia se referă la „Mona Lisa”, de Leonardo da Vinci. De data aceasta, ființa este reprezentată printr-o maimuță, aluzie poate la teoria lui Darwin sau încercare de a demonstra că omul este încă un antropoid, care nu a trecut prea mult de stadiul de ființă primară. (H.S.)

*Manualul ROSETTI*

## **Jocul și poezia**

Johan Huizinga stabilește, în „Homo ludens”, legături firești cu fiziologia, psihologia, istoria, arta, poezia. „Jocul, spune autorul, este o acțiune care se desfășoară înăuntrul unor anumite limite de loc, de timp și de sens, într-o ordine vizibilă, după reguli acceptate de bună-voie și în afara sferei utilității sau necesității materiale. Starea de spirit a jocului este cea a distragerii și a extazului, fie sacru, fie doar festiv, indiferent dacă jocul e consacrare sau divertisment.” Jocul are o componentă sacră, de înălțare spirituală și, de aceea, poezia se înscrie în mod firesc în activitățile ludice ale omului: „Este aproape cu neputință de tăgăduit că din această sferă a jocului fac parte, în mod ca și firesc, toate activitățile creației poetice: împărțirea metrică sau ritmică a cuvântării vorbite sau cântate, găsirea de rime sau asonanțe nimerite, ascunderea înțelesului, construcția artistică a frazei.”

Indiferent dacă jocul literar duce la construcția unei opere cu viziune mitică, dacă este dramatică, epică sau lirică, scopul lui este unul singur: de a trezi imaginația, de a capta atenția lectorului, prin emoția creată, prin empatie. Pentru a argumenta corelațiile jocului cu poezia, Huizinga folosește noțiunea de „emulație”, pusă în seama eroului operei literare, care trebuie să îndeplinească o sarcină „neobișnuit de grea, în aparență imposibilă”, să se angajeze într-un conflict, să apară „sub o deghizare”, să poarte cu el o taină, fapte ce îl apropie de jocurile sacre, ce se dezvoltă numai inițiatilor. Ideea de mască semnifică cel mai bine ritualurile arhaice, după care omul este o mască, o formă de reprezentare a realității primordiale.

Poezia arhaică poartă în sine ideea de competiție, de turnir al inițiatilor, îndeosebi în dezlegarea creațiilor enigmistice, care probează înțelepciunea câștigătorilor. Luptă enigmistică, în această interpretare, poezia presupune, fără doar și poate, existența unui cerc de inițiați. Simbolurile pe care le impun competiția și poezia sunt deopotrivă sacre și artistice. De cele mai multe ori, poezia presupune prezentarea unei realități sacre existente doar sub formă ermetică în lumea profană. Poezia se exprimă prin imagini deosebite de cele obișnuite, tocmai pentru că vizează o altă realitate, prin transfigurare artistică. Efectele poeziei se bazează, așadar, tocmai pe capacitatea de a transcende universul banal, de a-l recompune în versuri accesibile imaginației vizuale a omului.

În cazul poeziei, limbajul este plastic, mereu nou, rezultat din sporirea expresivității artistice a cuvintelor, din capacitatea lor infinită de a se combina în figuri de stil, de a produce imagini inedite, spre deosebire de limbajul cotidian, care nu are în vedere în primul rând plasticitatea exprimării, ci eficiența și pragmatismul acesteia. Poezia are rolul de a dezvolta



[illegible]

## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 4/ p. 25. Despre studiul lui Huizinga s-a spus că a reabilitat: ~~demnitatea~~  
jocului" în cultură. Explicați această afirmație.

„Demnitatea jocului” este dată de importanța pe care Johan Huizinga o acordă, prin studiul său, acestui fenomen social atât de complex, situându-l printre actele culturale de mare valoare. Iar este văzut ca un fenomen integrator de sugestii din diversele domenii ale culturii, de la intracurriculare sportive și inventivitatea spiritului până la evaluarea artei literare prin prisma jocului de cuvinte, sau exercițiul ludic al figurilor de stil și al imaginilor artistice, așa cum se arată și în analiza de mai sus.

Ex. 6/ p. 25. Demonstrați că textul lui Johan Huizinga ilustrează dualitatea științific/ literar.

Stilul folosit de Johan Huizinga este specific lucrărilor științifice, cu particularitatea că nu dobândește libertatea de exprimare proprie eseului, specie în care ideile științifice dobândesc expresia plastică a exprimării literare. În eseu, cele două registre stilistice sunt interferențe: ideile științifice se exprimă într-o formă elevată, în care abordarea riguroasă a subiectului este, în fond, o prelungire a imaginației literare. Științificul și literarul reprezintă astfel alte două părți ale principiului dual, reprezentat de **coincidentia oppositorum**, al contrariilor care se ating, împlinindu-se reciproc: stilul științific, mai exact, dobândește plasticitate și atractivitate prin exprimarea plastică, literară. Între ambele domenii trebuie găsită o punte de corespondență iar această soluție se construiește nu fără dificultate, prin punerea în mișcare a inventivității gândirii umane.

**Ex. 7/ p. 25.** Distingeți mijloacele literare la care recurg cei doi autori în eseurile lor. Țineți cont de următoarele caracteristici ale eseului: bază documentară asimilată; tensiune emoțională a spiritului; efect de surpriză, de noutate; incitarea la meditație a cititorului.

Fiind studii științifice cu pronunțat caracter eseistic și speculativ, în care argumentarea apelează, în dese rânduri, la plasticitatea expresiei literare, în cele două lucrări se întâlnesc numeroase aspecte de exercitare diversificată a mijloacelor literare. Surprinzătoare la Roger Callois este suprafața imensă pe care autorul acționează în clasificarea jocurilor, bazată pe competiție, noroc, simulacru și vertij. Cuvintele folosite sunt în special din limba greacă: *agôn*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*, având o mare capacitate de sugestie prin însăși patina lor etimologică, relaționată cu tradiții specifice ale fiecărui joc. Johan Huizinga folosește limbajul eseistic literar, apelând la istoria mitică a lumii și folosind exemple ilustrative din legende preistorice sau din literatura modernă.

Efecte literare memorabile rezultă și din tensiunea emoțională a jocului, subliniată în ambele lucrări, dedusă din tipologia intrigii folosite. La Roger Caillois, în jocurile de competiție starea emoțională este generată de întrecerea între doi sau mai mulți oponenți, în jocurile de noroc de zeța Fortuna, a destinului, în jocurile de simulacru de capacitatea de a „mima” o situație precisă, în timp



ce în jocurile de vertij starea emoțională e generată de ansamblul situațiilor carambolești. În cazul lui Huizinga, tensiunea se acumulează treptat, prin descoperirea treptată a unui scenariu psihologic, cultural, sportiv, bazat pe reguli precise, sau a unei realități mitice. Simultan, aici intervine o adevărată prăpastie între înțelegere și faptul generator de sacru. Efectul de surpriză, de noutate, constă în dimensiunea jocului, în capacitatea sa de a impresiona de fiecare dată. Incitarea la meditație a cititorului este, în cazul lui Caillois, dată de această clasificare incompletă, în timp ce, în cazul jocului literar și științific al lui Huizinga, provine din trimiterea permanentă la arhaitate și la sacralitate.

**Ex. 8/ p. 25.** Aplicați ceea ce ați descoperit în legătură cu specificul eseului pentru a explica următoarea afirmație: „Eseul nu asediază metodic, ci numai seduce și învăluie ideea.” (Adrian Marino).

Eseul este o compoziție cu o structură mai liberă și un anumit grad de spontaneitate, prin care sunt enunțate maxime sau idei literare deosebite. El este, așa cum arată și numele, doar o „încercare”, o aproximare a universului total, tentativă nevalidată în multe cazuri. De aceea, ideea nu este asediată metodic, nu e pusă pe tapet, ci doar învăluită, privită din mai multe unghiuri, sub mai multe aspecte, unele sub semnul asociațiilor de moment. Ideea atrăgătoare, incitantă, are supremație în cazul eseului.

Pentru un eseu este importantă enunțarea unei ipoteze, a unei teorii, care se cere verificată, pusă la punct, perfecționată, cântărită sub toate aspectele. Ideea este centrul în jurul căruia se învâрте eseul, iar „învăluirea” este abia perceptibilă, neobturând spațiile gnoseologice ale discreției inefabile.

**Ex. 1/ p. 25.** Puneți observația lui Paul Valéry despre natura poeziei în relație cu ultima parte a textului lui Huizinga.

„Este o eroare contrară naturii poeziei, și care ar ucide-o chiar, să pretinzi că fiecărui poem îi corespunde un sens adevărat, unic și conform sau identic cu câteva gânduri ale autorului.” (Paul Valéry, în volumul „Scriitori francezi”, 1978)

Sensul poemului nu trebuie stabilit o dată pentru totdeauna: acest fapt ar constitui pretextul pentru crearea unei „opere închise”, susceptibilă de o unică interpretare. Rațiunea artistică a unui poem este de a fi, de fiecare dată, nou, de a schimba ceva în imaginația cititorului, de a induce o stare de spirit cu totul diferită de cea anterioară, și diferită de la o persoană la alta.

Remarca lui Huizinga este similară: „Ceea ce face cu imaginile limba poetică este un joc. Ea le clasează în serii elegante, introduce în ele taine, așa încât fiecare imagine constituie dezlegarea unei enigme.” Enigma textului este mereu o încercare a cititorului, ce trebuie pusă în evidență.

**Ex. 2/ p. 25.** Extrageți din ultima secvență a textului lui Huizinga cuvântul care ar exprima cel mai bine esența poeziei.

Cuvântul vizat este „taină”, „enigma” poeziei: „Ceea ce face cu imaginile limba poetică este un joc. Ea le clasează în serii elegante, introduce în ele taine, așa încât fiecare imagine constituie dezlegarea unei enigme.” Sensul poeziei este de a nu aplatiza textul, ci de a-l transforma într-o suită de imagini mereu proaspete, incitante la interpretare. Pentru că, în mod implicit, orice poezie este „o exprimare în imagini.” Limba poetică devine o adevărată artă, o modalitate prin care se pot extrage, ca dintr-o sferă semantică totală, esențele ultime ale cuvântului.

**Ex. 3/ p. 25.** Dați o definiție a lui *homo ludens*, referindu-vă la literatură.

*Homo ludens* este, în antropologie, specia umană creatoare, prin vocație și prin plăcerea imensă a creației, astfel încât aceasta devine un joc superior al spiritului. De aceea, se impune, din această perspectivă de interpretare, distincția între *jocul gratuit*, superficial, limitat la entuziasmul și la plăcerile momentului, și *jocul serios*, mereu reluat și condus către ținte superioare. Jocul grav, al profunzimilor gândirii, nu are o finalitate imediată, măsurabilă pragmatic, ci aspiră la un scop în care să se atle un nou început, continuat de același actor al jocului. *Homo ludens* este predispus la înnoiri, la cercetare continuă în orizontul jocului, pentru el neexistând limite. Ideea este de a trece dincolo de „poarta” unui joc, după care se intră într-o altă cameră, o altă filă a universului, mereu nouă, schimbată. (H.S.)



## Concepte operaționale

**ESEUL.** Este un concept proteic, cu o mie și una de fețe, după cum afirmă Adrian Marino în „Dicționarul de idei literare” (Editura Eminescu, București, 1973), aflat în expansiune continuă, mereu predispus la înnoiri. Eseul a avut, de-a lungul timpului, înțelesuri diferite. Prima și cea mai banală accepție este aceea de examen, probă, verificare. Montaigne vorbește despre „l'essay de mes facultez naturelles”, iar cu trimitere etimologică la cuvântul latinesc *exagium*, „cântărire” la figurat, „examen precis, natural”. Un alt sens pe care îl dă Montaigne noțiunii de eseu este de „experiență”, vorbind despre „Les essais de ma vie”, în sensul de „s'éprouver” („punere la încercare”), „enquerir” („câștigare de experiență”). Un alt sens al eseului presupune, în mod implicit, noțiunea de gustare, de la *saggio*, *assaggiare*, „a gusta” adică. Eseul devine o hrană spirituală pentru suflet, pentru entitatea fiziologică a omului. Sensul pe care îl dă Montaigne noțiunii de eseu este acela de „încercare”, de experiență unică; nu întâmplător, în franceză, există expresiile „coup d'essai”, „manière d'essay”. Variatele tipuri de eseuri se dezvoltă în mod diferit în epoca iluminismului: pentru a exemplifica, eseului literar i se acordă doar unsprezece rânduri în „Enciclopedia” lui Diderot și D'Alembert, în timp ce eseului științific („În chimia metalurgică”) zece pagini complete. Eseul definește, în această accepție, o încercare analitică, bine structurată, de construire a lumii; un astfel de subiect dificil este preluat de Abraham Cowley în „Discourses by Way of Essays” (1668), iar eseu devine o cale de explorare a unui spațiu necunoscut (în engleză „way” = drum). De-a lungul timpului, s-au scris adevărate eseuri filozofice și istorice, de către Locke, Leibniz, Hume, Voltaire. „Essay Concerning Human Understanding”, „Nouveaux essais sur l'entendement humain”, „Essai sur les mœurs et l'esprit des nations”.

Eseul tratează cele mai diverse teme și acoperă arii vaste ale cunoașterii umane, luând forma tratatului filozofic sistematic (Maine de Biran), a studiului istoric (Guizot, Macaulay), a studiului critic-literar (Paul de Bourget). George Lukacs definește noțiunea de eseu în „Die Seele und die Formen”: „El pleacă de la detalii particulare pentru a trece în curând la generalități”. Ținta eseului este „adevărul”, un adevăr sui-generis, reflectând o situație contradictorie. Eseul se caracterizează printr-un anume subiectivism care aparține, în ultimă instanță, cititorului. Eseul reflectă, într-o mare măsură, personalitatea autorului; referitor la acest lucru, Montaigne afirma „c'est moy que je peinds” sau Cowley că un eseu este „of myself”. Eseul presupune o reflectare a universului exterior; material, cognoscibil sau incognoscibil, în lumea internă a intelectului. Metoda eseistică presupune un punct de comunicare între concept și intuiție: așa se întâmplă în cazul lui „Pseudokynetikos”, de Odobescu, sau „Le Paysan de Paris”, de Louis Aragon. Eseul presupune un anume scepticism, creând un „ordo idearum” și un „ordo rerum”. Eseul este anticlasic din punct de vedere al construcției sale, permițând o mare libertate de abordare tematică și de tratare compozițională și stilistică. Spontaneitatea eseului se observă tocmai din libertatea construirii imaginilor proprii specifice spiritului dornic de transcendere a realității banale.

Metoda eseistică este ipotetică, posibilă, provizorie, alternativă, individuală: „Am scris un eseu, adică o ipoteză” se spune adesea. Eseul presupune o deschidere a orizonturilor; se poate crea și un joc de cuvinte: el presupune *mostración*, nu *demonstración*. Pentru eseu o armă importantă rămâne ironia; presupune în același timp o repulsie antidocumentară și antierudită, uzând în genere de nuanțe explicite. Eseul înseamnă a ajunge mai aproape de esența transcendentă și atemporală a fenomenelor, printr-o formă deschisă, fără cadre fixe, urmând un mers sinuos și imprevizibil uneori al demonstrației. Eseul deschide paranteze, permite anumite soluții, nu închide căile către „lumea totală” a fanteziei, virtuală sau mai puțin virtuală. Pentru definirea metodei sale, Montaigne folosește termeni ca *rapsodie*, *marqueterie mal jointe*, *fagotage*, *farcissure*, *fantaisie*, *inventions*, *verves*, *resveries*, *songes*, *revasseries*. Eseul presupune o notă de noutate, având un statut semiliterar. G. Călinescu scria despre cunoscutele sale „Impresii asupra literaturii spaniole”: „Nu ofer un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de speța eseului”. Scrierea eseistică are o anumită unitate: un eseu bun trebuie scris frumos, în timp ce un eseu prost nu are astfel de calități. Adevăratul eseist este „un mare senior al spiritului”. Eseul poate presupune și anumite distincții între diferitele specii, dar și confuzii în definirea și clasificarea acestora, mergând până la asimilarea eseului de către literatura propriu-zisă: există *romane-eseu*, *nuvele-eseu*, *anticipații-eseu*. Eseul în roman creează o anume „lirică eseistică”, un „Essaycosmos în Romancosmos”, fiind întâlnită de la Samuel Butler, Aldous Huxley până la Italo Svevo și Thomas Mann. Dihotomia între cele două specii, *eseul filozofic*, teoretic și *eseul de critică literară*, este tranșantă. Se mai poate vorbi de moda eseului, considerat „panaceul studiilor literare, indiciu suprem de



subtilitate și distincție" (Adrian Marino), de adevăratul și falsul eseu, de influența estetismului superficial („Künstlerci”) asupra unor astfel de compuneri literare

Eseul contribuie la formarea unui nou mit literar: acela de liant între celelalte specii, ca un panaceu al studiilor literare. Robert Musil afirma, în acest sens: „În epoca noastră, manifestarea teoretico-escistică este mai însemnată decât cea artistică”. Eseul nu este „anacronic”, ci accepțiunea sa este, mai ales, modernă. Se poate face, în ultimă instanță, deosebirea între falsul eseu și adevăratul eseu, eliminându-se, în cazul ultimului, falsul estetism („Künstlerci”). Deși stă sub semnul inspirației spontane, alerte, mereu inventive, eclatante, eseu de valoare nu este supus efemerității. Efemeridele jurnalistice, prețiozitatea, stilul abscons, haosul sunt, în general, antieseistice și perisabile. (H.S.)

*Manualul ROSETTI*

## OVIDIU VERDEȘ

### Muzici și faze

Fragmentul de față, dintr-un roman incitant, publicat în două ediții, în anii 2000 și 2003, distins chiar cu Premiul pentru Debut al Uniunii Scriitorilor, evocă, într-o schemă narativă cunoscută, întâmplări din vremea copilăriei, situate, ca în toată literatura amintirii, într-o atemporalitate benefică: „Doamne, cât timp trecuse de atunci! Nu cred că aveam mai mult de patru ani, era pe vremea primei mele șederi aici, înainte să trebuiască să mă car la bunică-mea.” Ca în scrierile tipic memorialiste, ieșind din segmentul atemporal al copilăriei, oamenii se maturizează, trec uneori prin insolite procese de metamorfoză, devin de nerecunoscut, așa cum se întâmplă și cu personajele evocate aici, care au trecut de vârsta copilăriei: „Pe prietenii ăștia ai lor mi-i aminteam vag la față, pentru că îi văzusem din ce în ce mai rar după aceea, nu prea mai veneau, că erau ocupați până peste cap. Crăcănel parcă auzisem că se aruncase de la etaj, acum câțiva ani, că și el era alcoolic în ultimul hal.”

Viața unor astfel de personaje, închise în spațiul monoton al orașului, decurge predictibil: „Și dacă mai veneau, nu mai stăteau târziu: veneau la masă, stăteau de bârfă, începeau să vorbească cu termeni din ăia medicali, și pe la opt se cărau să prindă filmul.” Imaginea vieții de cartier este ilustrată într-o manieră neorealistă, în stilul filmelor lui Fellini. În fond, orașul este un sat mai mare, lipsit însă de misterul acestui spațiu și de posibilitatea ca oamenii să se cunoască unul pe celălalt. De aceea, chiar întemeiată în edificii urbane, viața este anostă, clădită în jurul unor mărunte preocupări, tot provinciale, vechi și acestea de când lumea, întâlnite și în „Doamna Bovary”, de Flaubert, iar singura consolare rămâne cinematograful sau televizorul, prin intermediul cărora oamenii observă suferințele și sentimentele umane, mereu aceleași. Înainte de culcare, ca într-un nou ritual, povestitorul și părinții săi dansează, celebrează sfârșitul unei zile. Schema romanului este medelenizantă, se apropie de „Boierul Iorgu Buhtea” („Bătrânii. Schițe Schema romanului este medelenizantă, se apropie de „Boierul Iorgu Buhtea” („Bătrânii. Schițe din viața boierilor moldoveni”, 1905) al lui Emil Gârleanu, dar mediul este situat temporal mai târziu, acțiunea petrecându-se peste un secol. Într-un astfel de spațiu, cu nimic schimbat față de epocile anterioare, unde poate „oazele liniștii” („quietness oases”) sunt mai multe, magnetofonul devine singurul refugiu al naratorului: „Grundigu’ era my best friend: îmi apropiam ochiul de ochiul lui verde-fosforescent și îmi lipeam urechea de difuzor, să văd cum se aude.” În lipsă de ceva mai bun, magnetofonul devine, în ciuda aspectului de vechitură, o ființă cu potențial magic, un simbol al unei epoci în care singura evadare permisă, de fapt și aceea furată, era numai prin muzică: „Era un biet mag mono, pe lămpi, primele maguri care apăruseră, avea numai viteza 9 și 4, dar ce mă pricepeam eu atunci la scule?”. Produsele civilizației moderne sunt singurele elemente de confort care-l deosebesc pe tânărul ascultător de vremurile revoluate și, tocmai din această cauză, ele sunt importante: „Locul lui era pe raftul de jos al masei cu televizorul, primul televizor, Rubinu’ rusesc, nu ăsta de acum...”



Redescoperirea nesperată, după ani, a Gründigului în boxă, printre „ghivece, borcane și valize” și printre jucăriile din copilărie, într-o adevărată ladă de gunoi a timpului, prilejuiește personajului-narator rememorarea atmosferei muzicale create de miraculosul aparat, în jurul căruia se adunau, în petreceri prelungite, toți membrii și prietenii familiei, o lume pestriță, insolită, debusolată: ..... Ooof, Doamne! Mi-am amintit ce petreceri mișto dădeau ai mei pe-atunci, că erau tineri și aia viață, pe bune! Veneau toți prietenii lor – Puiu-Dumnezeu cu Vicky, Crăcănel, care avea un dinte în ceru' gurii, Lică-Răgușitu' cu Sandală lui, Nelu, nebuna de Renți, care era la al treilea mariaj și iar divorța, Fani cu soră-sa, Luize, chirurgu' Novîchi, – ăsta la care se duceau acum, la Ploiești – și era nemaipomenit, că trăgeau niște chefuri până la două-trei noaptea...”

Mirosurile ocupă, la fel, în acest univers domestic, un rol de recunoaștere a spațiului: „Pe-atunci eram cu mirosurile: nu numai mirosul lui, de plastic încins, mirosurile în general de la petrecerile astea mă înnebuneau, amestecul de țigări bune, coniac sau whisky, parfum și puțină transpirație, când dansau, mirosul de noapte și răcoare care venea de-afară, prin fereastra deschisă, mirosul mobilei și mirosul ciudat al tatii, care spunea bancuri și râdea el primul, în hohote, mirosul maică-mii când oboseam de dansat și mă agățam de ea.”

În acest spațiu, totuși indistinct, fără corelații cosmice, ca în „Amintirile” lui Creangă, mama apare ca o ființă eterică, totuși tristă, pentru că verbele care o evocă sunt la timpul trecut: „Pe-atunci maică-mea era o femeie trăznet; miss April asta din Playboy era mic copil în comparație cu ea, pe bune!”. Petrecerile din tinerețea acestui cuplu, desfășurate mecanic, la care participă chiar câte o sută de persoane, sunt totuși o probă de pierdere a vremii, un „idleness epoch” („epocă a trecerii în gol a timpului”). Refugiul copilului în această lume, copie fidelă a anilor '29, este somnul și reducerea treptată a zgomotelor: „Da' era mișto. Mă băgam cu nasu' între marginea canapelei și lada de la șifonier, fiindcă îmi plăcea cum miroase acolo a var, a praf și a chesții de sub pat; o vreme mai auzeam prin perete vocile și râsu' lu' taică-miu, care spunea bancuri politice, da' încet-încet adormeam; zgomotele alea îmi țineau mie loc de povești și de vrăjeală...”. Somnul, intrarea pe tărâmul lui Hypnos, este locul magic al visului, într-o poziție ciudată, cu nasul băgat între „marginea canapelei și capacul căptușit de la ladă”, unde se simțea mirosul de var sau de la lucrurile de sub pat. Stilul este familiar, chiar argotic, fără valori artistice deosebite și poate impresiona prin ineditul lui în peisajul literar actual. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 4/ p. 17. Citiți următoarele versuri din poezia „Lacustră”, de George Bacovia, și precizați care este semnificația simbolică a apei: „De-atâtea nopți aud plouând./ Aud materia plângând.../ Sunt singur, și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre”.

Dacă în poezia „Plumb” lumea este un uriaș cavou încremenit sub semnul gravitațional al plumbului, al materiilor grele, „Lacustră” prezintă disoluția universală prin elementul acvatic, figurând astfel, într-o neașteptată viziune mitologică, întoarcerea în apele primordiale ale genezei. Întreaga poezie este un simbol ce se concentrează în jurul unei singure imagini puternice, aceea a ploii, ce devine fără sfârșit, diluviu de proporții cosmice, acoperind cu apa ei purificatoare întreaga lume. Simbolul ploii, prezent la mai toți poeții simbolişti (e suficient să amintim „Cântecul ploaii”, de Alexandru Macedonski), e al unui nou început, al purificării totale a unei lumi neviabile, ajunse prea departe de punctul de origine, într-o entropie devastantă, sortită deci decadenței inevitabile. Este o lume târzie, înstrăinată total de momentul genuin al creației. Dacă Eminescu, în poezia lui, simțind același proces entropic, destabilizat al creației, înfățișa un Demiurg izolat într-un plâns neauzit din întermundii, „De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și”, în poezia lui Bacovia materia este total despiritualizată, fără fiorul originar, cufundată într-un plâns propriu, solitar, transferat de la spiritul divin dispărut cu desăvârșire. Poetul, conștiința care mai păstrează vibrația primordială a lumilor, trăiește acut, cu sfârșirea



proprie poezilor damnați, această dezintegrare a lumii prin plânsul universal, căutându-și astfel un nou început, o nouă geneză, identificată sub semnul regenerator al potopului.

De aceea, el parcurge, pe o cale mai puțin obișnuită pentru profunzimea temei, prin imagini specifice tehnicii poetice simboliste, **mitul reintegrării** de care vorbea Mircea Eliade, al contopirii cu elementele, al consimțirii acestei dezintegrări purificatoare ce atinge limite extreme. Diluviul constituie o întoarcere în epoci preistorice, generată de o improvizată **montagne russe** temporală, în care trecutul devine viitor și prezentul trecut. Pe această ipotetică buclă, lumea este plasată, prin anularea timpului, într-un „gol istoric”, transportată spre origini, în miezul unuia din nenumăratele potopuri, care astfel se eternizează: „De-atâtea nopți aud plouând/ Aud materia plângând.../ Sunt singur și mă duc-un gând/ Spre locuințele lacustre”. Obișnuitele bariere ale timpului dispar și lumea se cufundă, printr-o ciudată transgresiune, într-unul dintre acele goluri temporale din care se naște un nou univers, cunoscute din „**Luceafărul**” eminescian: „Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște”. „Golul istoric” este, la Bacovia, un continuum temporal, metafora călătoriei către începuturi: „Un gol istoric se întinde/ Pe-aceleași vremuri mă găsesc...”. În maniera poezilor simbolști, prin sugestie, el extrage astfel un segment al timpului în care, sub semnul diluviului, natura renaște și lumea se trezește din nou la viață. Apa care fluidizează tot acest „gol istoric” este un simbol al vieții, figurat din plin de mitologii: omul s-a născut din ocean, Venus apare tot din spuma mării, purtată de o cochilie marină imensă. Reiterarea condițiilor inițiale este o întoarcere **ad uterum**, spre origini, în care dispare totul, fiind dizolvată până și civilizația tehnicistă: „Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc”. Întregul **kitsch** al civilizației moderne dispare, supus procesului de disoluție, nemairămânând nimic în jur, decât poetul și ploaia, poetul și creația, el, demiurgul, și spațiul imaginar.

Pe această traiectorie temporală se înscrie și **motivul casei**, al „locuințelor lacustre”, situate deci foarte aproape de timpurile primordiale. Casa este, potrivit lui Gilbert Durand, un **simbol cosmic**, punctul central al lumii, un microcosm, și casele neolitice lacustre semnifică tocmai întoarcerea în timp, în elementar, către momentul Creației. Neliniștea poetului, comunicată în tot cuprinsul poeziei, „Tot tresărind, tot așteptând...”, este de a nu greși, de a nu rata acest moment unic, prin păstrarea încă a legăturii cu lumea comună: „Tresar prin somn, și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal”. Poezia oferă așadar o Creație timpuriu antropomorfizată: imaginea unei locuințe deasupra apelor primordiale. În acest decor marcat de cromatica nediferențiată a începuturilor, griul lichid al apelor originare, singurătatea poetului este extremă: el se află în ipostaza unui înotător solitar aflat în mijlocul unei mări, protejat în chip miraculos, ca în **uterum maternum**, de puhoiul de ape ce vine de pretutindeni. Antropologii vorbesc, de altfel, de o corelație primordială între **mater** și **materia**, despre Marea Zeiță acvatică, despre „pântecele naturii” și „apa mamă” (Gilbert Durand), din care se naște lumea, simboluri perfect exprimate în această superbă „**Lacustră**” bacoviană. În poezia lui Bacovia **materia plânge, născând lumea**. Ipostaziat în Adam, poetul este **primul om** care se trezește în acest potop primordial, contemplând spectacolul lumii lichide din jurul său, perfect protejat în mijlocul furiei devastatoare.

„Sunt singur, și mă duc-un gând/ Spre locuințele lacustre” sunt versurile ce se repetă obsesiv în poezie, simetric, la începutul și la sfârșitul strofelor, la fel ca ploaia obsedantă ce cade fără oprire, marcând, în acest proces, un sfârșit și un nou început. Această insolită și târziu revelată cosmogeneză bacoviană merită să fie mai mult discutată. Apa este elementul predominant, prin care **materia** însăși își schimbă materialitatea, devenind fluidă sub acest potop din înalt: „De-atâtea nopți aud plouând/ Aud materia plângând...”. Ploaia este un plâns al materiei menite să nu rămână în tipare stabile, să se dizolve încetul cu încetul. Lipsită de contrabalansarea unei forțe suficient de mari pentru ca ea să rămână stabilă, această dizolvare continuă este și esența vieții pe pământ. Organismele sunt și ele supuse unei disoluții continue: se nasc, îmbătrânesc și mor, etapele terminale fiind marcate tocmai de această eliminare pe rând a fiecărei componente. Poetul se simte deocamdată protejat de disoluția universală, refugiindu-se în locuințele lacustre.

Imaginea de sfârșit de lume, de potop, este convertită în cele din urmă în proces regenerator: elementele sunt dizolvate încetul cu încetul, lucrurile, având contururi atât de ferme și stabile la început, sunt lăsate în voia unor forțe puternice, ce acționează ritmic. Bacovia se dovedește astfel a fi un creator profund, de o mare forță expresivă, prin starea eufonică pe care poezia o generează asupra lectorului, și el imaginându-și, în mod cert, potopul universal, de care te poți adăposti doar în una din aceste locuințe lacustre ale spiritului uman. (H.S.)



## Concept operațional

**SIMBOL.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *symbole*, *symbole*, „semn de recunoaștere”. În sens general, reprezintă orice obiect sau imagine care, prin asocierea sau analogiile pe care le stărnește, desemnează altceva decât ceea ce este, dezvoltându-se, în evoluția omului, o simbolistică extrem de bogată a reprezentării lumii, cu trimitere directă în viața cotidiană.

În literatură, este un cuvânt, o sintagmă sau un procedeu expresiv care se substituie unei serie de configurații ale realului și transmite direct sau sugerează stări de spirit, trăiri, reprezentări care stau la baza imaginii literare și a constituirii spațiului imaginar. Un interes deosebit pentru simbol s-a dezvoltat în cadrul curentelor literare moderne, de la simbolism la avangardism și postmodernism, propunând strategii noi de constituire și de receptare a mesajului poetic.

Simbolismul este curentul care a folosit în mod programatic simbolul, câmpul literar al poeziei fiind dominat de **simboluri spațiale** (orașul, parcul, grădina, strada, drumul, câmpia, pustul, marea, corăbiile, galerele, țărnișurile, ținuturile exotice, cavoul, sicriul), **simboluri temporale** (anotimpurile, amurgul, înserarea, noaptea, golul istoric), **simboluri meteorologice** (ploaia, ninsoarea, viscolul, marea), **simboluri cromatice** (alb, gri, roz, roșu, pal, negru, galben, violet), **simboluri metalice** (plumb, argint, bronz, pietre prețioase, candelabre), **simboluri florale și olfactive** (crini, roze, crizanteme, narcisi, parfumuri), **simboluri maladive și nevrotice** (melancolia, singurătatea, nevroza, ftizia, boala, plânsul, delirul), **simboluri muzicale** (vioara, clavierul, flautul, cântecul, caterinca). (H.S.)

### ADDENDA

Edgar Papu, 1972

„Cu totul altfel se va profila peisajul liricii chineze, de unde vom alege, pentru început, tot un cadru fluvial. Este vorba, însă, nu de o ploaie care aduce germinația colosală și perpetuă din natura Indiei, ci de una lacunară, de toamnă posomorâtă, care, într-un complex sugestiv, foarte apropiat de cel modern, sapă un corespunzător pustiu și în suflet. Ne referim la prima strofă a unei poeme de Du-Fu:

*De-acum pornește ploaia-ntunecoasă!  
O, parcă-ar plânge vremea cea frumoasă  
Înaltul cer! Vin umbrele. De-acum  
Ne-nvăluie tristețea ca un fum.*

Este aceeași tristețe romantică din secolul trecut, intensificată apoi în lirica unui Verlaine sau a unui Bacovia, prin asocierea ei cu motivul ploii de toamnă târzie.“

Manualul CORINT 2

## LEWIS CARROLL

### Bâzdâbocul

**LEWIS CARROLL** (1832-1898). Matematician, prozator și poet, cu predilecție pentru absurdul cotidian, pentru lumi imaginare, neobișnuite. Este autor al cunoscutelor scrieri „Alice în Țara Minunilor” („Alice in Wonderland”) și „Călătorie în lumea oglinzii” („Through the Looking Glass”). Orientarea către bizar și universuri insolite, cu legile fizice schimbate, se regăsește în „Alice în Țara Minunilor”, în care croina

adoarme și pătrunde, printr-o gaură de iepure, într-un ținut minunat, unde locuitorii sunt cărți de joc. În momentul în care îi numește așa, ea este urmărită de toate cărțile de joc, revoltate din cauza acestui apelativ. Un moment semnificativ din acest roman este acela în care jurații de la un proces își scriu, pe niște tăblițe, numele, pentru a nu le uita până când întreaga procedură se va fi stârșit.

Poezia „Bâzdâbocul”, inclusă în volumul „Alice în Țara Minunilor”, este un experiment fonetic și lexical pus de autor, ca pretext, pe seama unor relieve de limbă veche, anglo-saxonă. Bâzdâbocul însuși este un personaj ciudat din cărțile Alicei, Jabberwocky, filolog



pasionat de texte și de inscripții vechi, cărora le dă o formă incantatorie, cu efecte bazate pe jocuri de cuvinte paradoxale sau absurde, variații sonore, muzicale, paralelisme sintactice. Aproape toate cuvintele din prima strofă sunt modificate: dactilii, numiți „țopi”, dădeau în clopot, în ritmul dinamic al poeziei, „stifoșii”, personaje sfioase și sclifosite, strângeau la un loc animale preistorice, pterodactili, iar „muimele”, maimuțele verzi, prindeau „zglăveci”. Ideea este de lume veche, preistorică, populată de animale fabuloase, cu un limbaj pe măsura acestei perioade geologice.

Poemul, cu aer de baladă, pare un avertisment adresat călătorului prin Țara Minunilor, care trebuie să se păzească de veritabili monștri cu fălci și gheare, de Cotârjacă, de „hidosul Croc”, animal fabulos care seamănă cu un dulău, chiar de Bâzdâbocul care flecărește și stâlcește cuvintele. Împotriva lor, eroul trebuie să se înarmeze cu un „harpiduc”, adică un harpon folosit de duci, adăstând sub un chipăruș gigantic, brumăriu și misterios, sensuri deduse din sintagma „prunic, de coprus”. Victimă a acestei involburate lupte preistorice îi cade însuși Bâzdâbocul, care „cu ochi de pară/ Veni dinspre pădurea rară/ Hulbărâsind de zor”, pe care eroul îl sfășie și îl lăsă fără scăfârlie. Cuvântul „hulbărisind” înseamnă a veni cu ochii holbați și bolborosind și amintește de căpcăunii din basmele populare românești, care vin la luptă cu o falcă în cer și cu alta în pământ.

Fapta eroică se încheie cu „ploncăiala” calului ce se depărtează de cel învins, în timp ce în văzduh răsună imnuri de slavă pentru învingător: „«Pe Bâzdâboc l-ai crust! Ce zi!/ Te-mbrățișez, băiat frumos,/ Sorinescent. Cald! Calos!/ Și, vesel, sfârcoti»”. Eroul pare, așadar, un veritabil rege din pădurea Diane, cele două fapte esențiale, pândă și răpunerea Bâzdâbocului întâmplându-se între două hibernări.

Natura întreagă, vibrând în ritm de „țopi asprili” (dactili de aprilie), participă la o somptuoasă ceremonie pentru sărbătorirea unei astfel de fapte vitejești: „Dădeau în plopot țopi asprili,/ Trombind, borțind prin ierboteci/ Stifoșii stupureau asprili/ Și muimele zglăveci.” Lumea, știută din poetici celebre ca o „pădure de simboluri”, se încifrează la maximum, devine greu de recunoscut. „Bâzdâbocul” e tocmai mijlocul poetic prin care ordinea naturală a lumii este răsturnată, regăsindu-se în noi simboluri, cu sonorități irepetabile.

### *Teme și motive ale poeziei*

- Lumea abstractizată, devenită imens panou de forme insolite, sugerate de figuri de stil cu sonorități inedite.
- Imaginea în viziune suprarrealistă și cubistă a animalelor. Totul devine un sketch, o coală albă de hârtie, pe care sunt presărate diferite elemente de decor.
- Mijlocul de transport către această lume insolită este „bâzdâbocul”, veriga lipsă între lumea preistorică și cea actuală.
- Sunetele și imaginile vizuale respectă aceeași normă a unui spațiu răsturnat, de lume întoarsă pe dos, într-un straniu demers topologic.
- „Hulbărisirea” indică preferința poetului pentru sunetele stridente, inframateriale, emise de monștrii unei lumi revolute. (H.S.)

### **ADDENDA**

„Dicționar al literaturii engleze”, 1970

„Dodgson, Charles Lutwidge (1832-1898). Matematician și, sub pseudonimul Lewis Carroll, autor al unor încântătoare cărți pentru copii. Fiu de preot, și-a făcut studiile la universitatea din Oxford, unde a fost apoi numit lector de matematică, funcție pe care o va deține până în 1881. Primele publicații au fost exclusiv matematice. În 1865 a publicat *Alice's adventures in Wonderland* („Alice în Țara Minunilor”), carte care l-a făcut cunoscut în întreaga Europă. A mai scris *Phantasmagoria* („Fantasmagorii”, 1869), *Through the Looking Glass* („Prin oglindă”, 1872), *A Tangled Tale* („O poveste încâlețită”, 1885) și *Sylvie and Bruno* („Silvia și Bruno”, 2 părți, 1889, 1893). Umorul, îmbinarea originală dintre absurd și real fac ca povestirile lui să fie gustate deopotrivă de copii și de adulți.”



## EUGEN IONESCU

## Elegie pentru păpușa cu țărățe

EUGEN IONESCU (Slatina, România, 1909 – Paris, 1994). Escist, critic literar, prozator, dramaturg și poet. Se impune ca întemeietor al teatrului absurd, devenind un scriitor de mare notorietate în literatura franceză și universală, fiind distins cu înaltul titlu de membru al Academiei Franceze.

O mare parte din copilărie, între 1913 și 1925, o petrece în Franța, mama scriitorului fiind de origine franceză. Revenit în țară, urmează cursurile Liceului „Sf. Sava” din București și obține licența în filologie modernă la Universitatea din București, în 1932. Debutază în 1928 în revista „Bilete de papagal” a lui Tudor Arghezi, iar în volum în 1931, cu o plachetă de versuri, „Elegii pentru ființe mici”. Desfășoară o intensă activitate literară, fiind colaborator la revistele „Viața literară”, „Fapta”, „Zodiac”, „Facla”, „Floare de foc”, „România literară”, „Rampa”, „Azi”, „Reporter”. Eseul „Nu”, apărut din 1934, un „fals tratat de critică literară”, provoacă, prin negativismul accentuat, un răsunător scandal literar, fiind vizati scriitori binecunoscuți, precum Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Ion Barbu, Mircea Eliade.

Din anul 1941 se stabilește în Franța unde, în 1950, va debuta cu piesa absurdă „Cântăreața cheală” (reprezentată la teatrul „Des Noctambules”). După reprezentarea piesei „Scaunele” (1951-1952), polemicele în legătură cu noutatea șocantă a formulei dramatice abordate nu întârzie să apară, printre cei care iau partea scriitorului fiind Audiberti, Adamov, Genet, Beckett. Piesele lui Ionescu sunt de două tipuri: scurte, conținând drama golirii de sens a limbajului, cum se întâmplă cu „Lecția” (1950-1951),

„Scaunele” (1951-1952), „Victimele datoriei” (1952-1953), „Amedeu sau Cum să te descotorosești” (1953-1954) și parabole ale existenței, „Ucigaș fără simbric” (1957), „Rinocerii” (1960), „Regele moare” (1962), „Pietonul văzduhului” (1962-1963), „Setea și foamea” (1966), ultima aducându-i ascensiunea pe scena Comediei Franceze.

Opera sa dramatică experimentează toată tematica și tehnica teatrului absurd: contestarea convențiilor și formulelor teatrului tradițional, criza, chiar „tragedia” parodică a limbajului, insinuarea absurdului în existența comună, caracterul inuman al lumii în care moartea devine un eveniment banal, estomparea tragicului prin absurdități comice, accentuarea sentimentului de alienare a ființei umane, pierderea identității personajului, devenit marionetă sau substituibil cu oricare altul, așteptarea unei ființe salvatoare care nu mai vine niciodată. „Rinocerii” exprimă drama omului incapabil să supraviețuiască unui proces de „rinocerizare” ideologică specifică secolului al XX-lea, fiind o parabolă concludentă pentru lumea situată în pragul unei imense schimbări ideologice în rău, cu toate consecințele universului concentraționar creat și ale anulării personalității umane. Literatura absurdului ilustrează în mod aluziv, protestatar, sub formă de parabolă, alunecarea lumii spre irațional, depersonalizarea ființei umane, criza existențială modernă, Eugen Ionescu fiind influențat de filozofii existențialiști S. Kierkegaard, M. Heidegger, J. P. Sartre, A. Camus. (H.S.)

Volumul „Elegii pentru ființe mici” prefigurează înclinația lui Eugen Ionescu către exercițiul ludic și situațiile absurde, ambele fiind expresii ale unei atitudini existențiale grave, ilustrată în scrierile de mai târziu. Predilecția către elegie, ca specie literară anunțată în titlul volumului și al poeziilor, relevă, la o lectură atentă, sensul profund al viziunii scriitorului asupra lumii moderne, caracterizată de automatismele ființelor umane, devenite marionete, „păpușa cu țărățe” pe o absurdă scenă a vieții.

„Elegie pentru păpușa cu țărățe” este o litanie amar-ironică despre un destin lipsit de glorie, previzibil, dirijat de un regizor misterios, interesat numai de jocul propriu: „S-a sfârșit./ Păpușa era o păpușă caraghioasă/ Când trăgeai sfoara stângă,/ Și piciorul stâng,/ Când trăgeai sfoara dreaptă”. „Păpușa cu țărățe” îmbracă un destin uman, cu toate imperfecțiunile și stângăciile ființei omenești. E „o păpușă caraghioasă”, ușor manevrabilă, cu „ochiul bleg și plângăreț”, cu „gura strâmbă” și, în plus, plină cu țărățe, numai cu puțin sânge, cât să-i dea aparență umană: „Și din cot și din cap și din gât:/ Tărățe, țărățe, țărățe./ N-avea numai țărățe în



ea/ Sângele s-a seurs și nu s-a văzut". Sfârșitul ei este irevocabil, ca al oricărei ființe ce iese de pe marea scenă a lumii: „Acum nu mai mișcă nimic/ Și nimeni nu poate face nimic/ Nimeni nimic.". Inertă, ea se înscrie acum în marele depozit de reliefe, de obiecte neînsufletește ale lumii: „Dar viața a rămas sugrumată,/ Și vârată aici printre paie,/ Printre zdrențe,/ Printre lemne. Sub pupila bleagă de cârpă/ Nu este pentru nimeni un păcat/ Păpușa era o păpușă caraghioasă/ Și julită la nas.". În cadrul creației lui Eugen Ionescu, „Elegie pentru păpușa cu țărâte" se înscrie ca un exercițiu pregătitor pentru teatrul absurdului de mai târziu, în care marionetele substituie treptat personajele umane.

### *Teme ale poeziei „Elegie pentru păpușa cu țărâte"*

- Animismul simbolic al lucrurilor ascunse, imperceptibil pentru omul obișnuit.
- Păpușa, obiect degradabil, care nu rezistă forțelor entropice negative.
- Corespondența dintre sfârșitul păpușii și moartea unei ființe umane; „țărâtele", component degradabil al ființei și al obiectelor din natură.
- Perisabilitatea inevitabilă a ansamblului material al lumii. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 1/ p. 30. Mișcarea paradoxal fantezistă, atât de proprie lui Eugen Ionescu, corespunde unei viziuni de poet bântuit de un demon al neliniștii. Descoperiți, în următoarele versuri din volumul „Elegii pentru ființe mici", procedeele prin care scriitorul sugerează devierea, uneori tragică, de la o realitate esențialmente ludică:

a) „Aici a fost odată patul/ Unui copil care-a fost dus/ Într-o cutie de păpușe. În parcul de pământ și piatră." („Elegie pentru ființe mici"); b) „A murit de congestie pulmonară/ Păpușa madonă de ceară./ Păpușile la căpătâiu s-au strâns/ Cu ochii ficși, sclipind a plâns." („Moartea păpușii"); c) „Oamenii-păpuși cântă rugăciune mută/ Dumnezeu lor are barbă albă./ Oamenii-păpuși și duhuri de vată:/ Zâmbete de pastă/ Pomi de cauciuc,/ Ochi candizi și ficși." („Țara de carton și vată").

Volumul „Elegii pentru ființe mici" poartă, de la început, ca o descoperire precoce, sumbră a lui Eugen Ionescu, ideea morții: orice ființă se supune unui destin tragic, ireversibil, iar moartea devine, în sferă umană, povara conștientă a propriei vieți. De aceea, peste toate versurile de aici plutește umbra de neevitat a morții, care se insinuează, ca un dublu imaterial, în tot ce există, chiar în jocurile copiilor, într-un univers transfigurat de adierea ei abia perceptibilă. Copiii înșiși devin, în această viziune, simple păpuși ale destinului, sub semnul extincției. Copilul care moare în „Elegie pentru ființe mici" își are somnul de veci „într-o cutie de păpușe", locul obișnuit de joacă devenind „parcul de pământ și piatră".

În al doilea text, această lume ficțională se umple cu nuanțe tragice, transferând ritualul morții în lumea păpușilor, deci inclusiv a copiilor, în care orice eveniment banal dobândește o importanță capitală; aici, „madona de ceară" s-a stins din cauza unei congestii pulmonare. La tragicul eveniment participă toate păpușile, care îi plâng la căpătâi, cu ochi ficși, sclipind de lacrimi, ceea ce le personifică, le umanizează. Titlul poeziei este el însuși semnificativ, „Moartea păpușii" sugerând, în universul infantil, destrămarea ordinii bine stabilite a lumii supuse agresiunii imperceptibile a timpului.

În „Țara de carton și vată", invazia morții deja s-a produs, schimbând din temelii imaginea lumii. Nimic nu mai este veritabil și uman în acest univers degradat, oamenii-păpuși se roagă unui Dumnezeu cu „barbă albă", duhurile sunt de vată, pomii de cauciuc, iar ochii oamenilor, „candizi și ficși", poartă candoarea neînțelegerii în fața fenomenului neiertător al morții. (H.S.)



## APPEND A

Eugen Simion, 1981

„La patru ani, Eugène Ionesco descoperă moartea și își dă seama că lumea poate exista fără el. La cinci ani începe să citească, la șapte ani trăiește păcatul originar: se privește în oglindă și observă că este diferit de toți ceilalți. O ruptură teribilă se produce. Apare sentimentul unei iremediabile separări. E condamnat la anormalitate. Știe deja totul. De atunci n-a aflat nimic mai mult, nimic mai puțin despre viață, moarte, destin. Jocurile au fost făcute: copilul descoperă ceea ce omul matur va verifica prin existența lui, și anume: „că ne-am născut, că trăim, că vom muri, că nu știm ce este ființa, că nu știm ceea ce este neființa”.

Manualul CORINT 2

## CEZAR BALTAG

### An, dan, dez

**CEZAR BALTAG** (1939-1997). Poet. Este redactor la „Gazeta literară” până în 1968, apoi redactor-șef adjunct la revista „Luceafărul”, până în 1974. Debutază cu placheta de versuri „Comuna de aur” (1960), continuând în aceeași măsură cu „Vis planetar” (1964). Poezia sa este imagistică și pune mare accent pe muzicalitate în „Răsfângeri” (1966), „Monada” (1968), „Odihnă în țipăt” (1969). Scrie și poeme la limita dintre eseu și vers, în care explorează

straturile profunde ale credinței magico-religioase. În „Madona din dud” (1973), exersează un lirism profund, desprins din folclor și din automatismele jocurilor de copii. Un alt volum de poezii, „Unicorn în oglindă” (1975), explorează motivul oglinzii, ca proiecție în alt univers, și o simbolică arhaică și magică. Alte volume de poezii sunt „Dialog la mal” (1985), „Euridice și umbra” (1988).

Poezia „An, dan, dez” face parte din volumul „Madona din dud”, în care spațiul liric al lui Cezar Baltag își adaugă noi teritorii și, mai ales, formule de expresie recuperate din experiența poetică anterioară, în special dadaistă. Versurile par să reproducă un joc de copii, dar **exercițiul ludic este complex**, rezultat dintr-o perfectă asociere între sunet și mișcare. Ritmul amestecat al poeziei și al jocului magic, un descântec insolit de dragoste, ca în baladele neguroase ale lui Alecsandri, „Baba Cloanța”, „Noaptea Sfântului Andrii”, se construiește printr-un refren onomatopeic cu sensuri ermetice, intercalate cu fulgurații erotice desprinse parcă din poezia „Rada” a lui Tudor Arghezi: „An, dan, dez,/ zizi, mani, frez./ Bat cu palma palma dreaptă și piciorul îl lovesc,/ bat cu palmele-amândouă./ Patru palme se-ntâlnesc,/ patru palme de sutane/ și-un picior dumnezeiesc/ An, dan, dez,/ zizi, mani, frez.../ Joacă fiara în genunchi/ cu brațele pe triunghi/ desfăcută la greșeală/ în ploaia transcendentală./ An, dan, dez,/ zizi, mani, frez,/ zizi, mani, pomparez...”.

Jocul cuprinde, într-un zbucium înalt și puternic, întreaga ființă, palme, pleoape, genunchi, triunghiul divin și erotic, pântecul „nestins”, sânii, „două mere pe trei roți”, în ritmul înnebunitor al leitmotivului „An, dan, dez,/ zizi, mani, frez”: „În pântecul ei nestins/ mugeau leoaice învins,/ în dulce pleoapa ei/ lacrimile beau idei,/ când mișca floarea sprâncenii/ se închidea poarta Gheenei./ Două mere pe trei roți,/ ieși afară dacă poți.” Pentru a se elibera de lingoare, „de-atâta boală suavă”, de fiorul adânc, copleșitor al dragostei, dansatoarea imită un **ritual păgân**, în mișcări de vasilisc, invocând zeitățile întunecate ale patinii infernale, cu nume neobișnuite: „De unde știi, vasilisă,/ cântecul cu gura-nchisă,/ cine te-a-nvățat dogoarea/ și jocul de-a răpitoarea/ o scufie, trei scufii,/ dumneata să nu mai fii./ De-atâta boală suavă/ îi coc țâțele otravă/ și-acum dansează goală/ cu părul pe pardoseală/ pentru Colopatiron,/ înger din Nuctemeron./ Azeuph, Zeffer, Alphun,/ Phogabitus, Mascarun.”. Poetul disimulează în continuare, prin



sonuri aparente ale jocului de copii, dansul erotic de nestăvilit, printr-un refren extins, cu adăugare de noi cuvinte de neînțeles pentru cei neinițiați: „An, dan, dani, dez,/ zizi, mani, mani, frez,/ zizi, mani, pomparez.”

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 4/ p. 35. Comentati noutatea structurii poeziei „An, dan, dez” de Cezar Baltag.

Poezia este joc de cuvinte și de imagini, poetul aglomerând secvențe decupate parcă la întâmplare dintr-o realitate tumultuoasă. La o primă lectură, urmărind numai latura sonoră a versurilor, dominată de refrenul „an, dan, dez”, poezia pare să înșiruie aleatoriu cuvinte și simboluri fără legătură între ele. Astfel, se vorbește de „ploaia transcendentală”, de fiara care ar putea trimite la apocalipsa din „Biblie”, de femeia demonică, având sânii otrăviți sau împovărați de energie erotică. Toate aceste decupaje constituie ansamblul unui puzzle, care se cere descifrat de către hermeneutul aflat în căutarea adevărului. Subiacent, poetul operează însă cu o magie a lumii concrete, cu simbolurile adânc încifrate într-un univers ce se supune legilor cunoscute numai de inițiați. Acestea sunt puse în evidență chiar prin numele stranii, ce aduc aminte de magia babiloniană sau de alte științe oculte. În același timp, refrenul poeziei, „An, dan, dez,/ zizi, mani, frez” sugerează nota ludică a întregului text poetic, fiind suportul sonor al întregului vârtej al dansului. (H.S.)

#### **ADDENDA**

Nicolae Manolescu, 1973

„Un poem prea arghezian este, de exemplu, *An, Dan, Dez*, amintind de dansul erotic din *Rada*, cu unele echivocuri ce puteau lipsi și cu un refren frivol.”

Eugen Simion, 1981

„În *Șah orb* (1971) și *Madona din Dud* (1973), universul se umple de semne magice, numai semne. În poeme pătrund animalele și plantele cu putere magică (ciumăfaia, omagul, cicoarea, cânepa, tetrahul, țintaura), limbajul reproduce formele incipiente din descântece [...] sau zicerile din jocurile de copii. Ziceri, evident, stilizate, cu simboluri obscure strecurate în automatismul propozițiilor: „Joacă fiara în genunchi/ cu brațele pe triunghi/ desfăcută la greșală/ în ploaia transcendentală./ An, dan, dez/ zizi, mani frez/ zizi, mani, pomparez...”

*Manualul CORINT 2*

## **LUCIAN BLAGA**

### **Hronicul și cântecul vârstelor**

**LUCIAN BLAGA** (1895-1961). Poet, filozof și eseist. Este unul dintre spiritele majore ale secolului XX, promovând, deopotrivă prin opera poetică și prin cea filozofică, într-o infrangibilă unitate, ideile moderne ale timpului său, dilemele existențiale născute în filozofia începutului unui secol ce se va dovedi, până la capăt, străbătut de cele mai mari drame ale omenirii.

În anii de formare, la Viena, evocați în „*Hronicul și cântecul vârstelor*”, și, de fapt, în contextul mai larg al culturii germane de început de secol, Lucian Blaga s-a aflat în acest sistem de influențe, materializate mai întâi într-o teză de doctorat, în 1917, cu o temă din domeniul morfologiei culturii, „*Kultur und Erkenntnis*”

(tipărită în 1922 în traducere românească – „*Cultură și cunoaștere*”).

Volumele de poezii ale lui Blaga figurează ascensiunea către lumină și căderea ființei umane până în pragul deznădejzii, în proximitatea extincției. Nașterea poetului însuși, de fapt a ființei, se face, în primul volum de versuri, „*Poemele luminii*” (1919), sub semnul luminii („Unde și când m-am ivit în lumină, nu știu”. „*Biografie*”), devenită metaforă cosmogonică, fiindcă, spre deosebire de Eminescu, în „*Scrisoarea I*”, care considera că Universul este creat din secunda de nemișcare primordială, din neant, din întunericul originar, poetul din *Lancrăm* ne oferă o cosmogeneză la baza căreia pune conceptul luminii.



„Păsi grăbitului” (1921) marchează punctul mortui al dimidiat vitalist, din care se produce regresul, căderea, degradarea treptată a lumii, renunțarea la energie de dimidiu de fire, dătătoare de viață și de naștere, în favorul unor adevăruri teribile, construite, inventate de oameni. Pan, cel rășinat, moare o dată cu apariția nou religii, apoi se retrage în eremitism când află că până și zeului său prieten, pălășenul, îl trădează („Pălășenul”). „În marea trecere” (1924) este strigătul disperat al tinerei, der Schrei-ul existencianist, încercarea de oprire a „trecerii”, a fluxului distructiv al timpului, a cenzurii cu care se milordește „înstrăinarea”, deși, contradicție fiind, „unde nu e moarte, nu e nici iubire”.

Tot în manieră expresionistă, volumul „Laudă omului” (1925) arată neputința științei de a opri cenzurarea generală, putreziciunea lumii, înstrăinarea omului silat să se supună proceselor materiei, esatologia gradată. Insurmontabil devine, în volumul „La cumpăna apelor” (1933), corul

robilor ce se îndreaptă doar spre soare-apune, într-un iluzoriu tren al morților.

O dată intrat pe panta declinului, sentimentalismul, nostalgia rememorării tinereții, se declanșează cu o forță acută în „La curțile dorului” (1938). În „Nebănuitele trepte” (1943) și în poemele grupate în „Vârsta de fier” (1940 -1944) se urmează aceeași structurare a materiei: muntele este locul unde toți tind să ajungă, unde minunile devin posibile, valea, prin contrast, este țărâm al pieririi, loc unde condamnații își ispășesc pedeapsa, pentru vina de a se fi născut oameni, după ce au pierdut Paradisul; salvarea vine atunci când un sfânt guvernează valea, devenind călăuzitor: „Fericită-i acum numai valea ce are un sfânt! / Un sfânt de la care umane umbre să învețe / Cum trebuie între pământ și țarie să stea / Un sfânt neclintit care cată mereu la aceeași stea / și-n spaima de pretutindeni / nu-și absoarbe în trup aureola” („Vârsta de fier”).

În „Hronicul și cântecul vârstelor”, imaginea eternă a satului românesc este aceea caren Lucian Blaga îi aduce elogiu său desăvârșit în discursul de recepție rostit cu prilejul primirii sale în Academia Română, în anul 1924. Satul este o entitate de sine stătătoare, percepută de poet toată viața într-un singur fel, la nivelul arhetipal al trăirii, specific copilăriei, ca „povară descinsă spre metafizica satului”, „ca zăriște integrală”, ca univers complet, situat într-o topografie plină de semnificații mitologice. După Lucian Blaga, diferența dintre sat și oraș este totală, înstrăinată de altfel în opera sa poetică și filozofică. Satul nu are „o geografie pur materială”, ci se integrează „într-un destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de care nu se mai află nimic”.

Satul, în versiunea lui Lucian Blaga, amplificată și detaliată în „Hronicul și cântecul vârstelor”, reprezintă o lume desprinsă din vremurile mitice ale basmului, în care nevoia de creație, de lume construită pe alte baze decât cele obișnuite devine predominantă: „N-aș putea spune că boamele s-ar fi revărsat asupra copilăriei mele ca dintr-un corn al belșugului. Nu. Boamele de boamă făceau vârstă, mi-o astâmpăra, cu intermitențe ce atârnav de vremuirea de afară, cea de ardeal uman, numai Mama cu cele câteva povești ale ei. Nu știa Mama prea multe, dar cântecul ei greș totuși lumea ireală, încât chiar glasul ei mi se părea că vine dintr-o a patra dimensiune a spațiului. La dorința mea ea îmi repeta adesea o poveste, ce aducea cu Tinerețe fără bătrânețe. Basmul se mișca la început printr-o lume reală, ca s-o ia apoi, pe imperceptibile trepte, spre alt cârmă. Era vorba despre un june, bun și glumeț, dintr-un sat cu nume identificabil, cu locuri departe de-al nostru, dintr-un județ megieș.” Istoria acestuia, la început obișnuită, se desprinde treptat din lumea realului și evoluează pe țărmul fabulosului.

Într-o zi, mama flăcăului moare, iar el se duce să sape la „progadiu”. Când începe să sape groapa, descoperă o căpățână sub brazdă. Glumind, flăcăul invită căpățâna să vină la el, dar aceasta acceptă invitația, dând aprobator din cap. În duminica viitoare, un oaspete ciudat se adresează la poarta flăcăului și, poftit în casă, îl ispitește să meargă pe Celălalt Țărâm, un loc misterios, cu multe lucruri minunate, „cu privești și fânțe ce erau o neîncreștă și nebănuită tăcere ochului.” După un timp, flăcăul își aduce aminte de satul său și, copleșit de dor, se moare, plângând „marea fericire”. La fel ca în basmul cules de Petre Ispirescu, locurile sunt schimbătoare, acolo trăiesc alți oameni și nimien nu-și mai aduce aminte de el. Pentru a lămurii



întreaga poveste, flăcăul merge la preotul din sat, care descoperă numele său în catastiful cu nou-născuți din urmă cu trei sute de ani. În momentul în care îi citește de dezlegare, flăcăul se transformă în cenușă, sub patrafîrul preotului.

Satul este un univers complet, cu rai și infern, situate într-o topografie plină de semnificații mitologice: „Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartorul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe ce populau însăși lumea satului.” Afirmația se justifică printr-un lucru ciudat: la un vecin în tindă, la „nenea Vasile”, se lasă o beznă cum nimeni nu mai văzuse. Atunci copiii iau măsuri pentru a dezlega misterul: „A pus mîna fiecare pe ce-a putut, și am purces cu furci, toiege, căldări, vătraie, răsteie, ca să dăm în front compact năvală în ograda lui Vasile, cu un iureș de trib din dumbrăvile negre ale Africii.” Într-un final, ușa este spartă și o rază de lumină lovește peretele, semn că misterul se risipise fără a i se da vreo dezlegare.

O întâmplare sublimă, care-i dă copilului conștiința că există pe pământ și sub stele, în deplină armonie cu legile ascunse ale cosmosului, e generată de observația că zenitul se păstrează totdeauna deasupra lui, că cerul se mută din loc o dată cu el: „Era o descoperire cu totul nouă, pe care mă simțeam obligat să o păstrez ca un mare secret în cel mai ascuns ungher al inimii. Începeam să-mi tălmăcesc viitorul, pe linia de vis a acestei descoperiri, încât pentru nimic în lume nu m-aș fi încumetat s-o împărtășesc și altora. În fiecare zi puneam zenitul la încercare, dacă se mai ține pe urmele mele sau nu. Aș fi fost fără îndoială dezamăgit de moarte să fi aflat într-o zi că zenitul mă trădează”. Taina aceasta este ținută de copil „sub trei lacăte și șapte peceti.” Frământat totuși de marele mister, băiatul îi spune în cele din urmă totul lui Adam al Vicii, care experimentează uimit și confirmă, printr-un „zău curat”, că cerul se ține, la fel, și după el. Pentru băiat, faptul că nu este singurul ales este o dezamăgire, totuși îi cere lui Adam să meargă în direcția opusă, pentru a despica cerul și a afla ce fac îngerii. Însă cerul nu se despica și nu se aude „nici un pocnet de grinzi cerești în înalt”.

Alte povești au tentă moralizatoare sau ironică, cum este aceea despre „scuipatul cucului”, pe care Tata o prezintă cu tâlc, „într-o dimineată de primăvară”, când „lumea părea o imensă explozie de lumină”. Pe drumul către vie, copilul observă „pe firele de iarbă, câte-un nod de lichid spumos, alb, ca un scuipat”. Tatăl îi spune că este „scuipatul cucului”, care oprește creșterea copiilor atinși de acest lichid: „Cucul cântă și scuipă... ca feciorii care n-au de lucru... Uneori scuipă după copii, iar cei de-i nimerește nu mai cresc!”. În cele din urmă, la amiază, așezat la umbra unor pruni, lângă tatăl adormit, copilul aude, cu înfrigurare crescândă, că se apropie cucul cântând. Când ajunge deasupra lui, convins că îl va scuipa, oprindu-i creșterea, reacționează înspăimântat: „Cu un țipăt sălbatic de spaimă, mă aruncai peste Tata: «Dezmetește-te, Tată, că mă scuipă cucu!» Tata se trezi zguduit de strigătul și de cutremurul meu. «Ce-i cu tine?» mă întrebă, căutând să se descurce din mreaja somnului. Apoi, cuprinzând situația, izbucni în hohote de rîs. «Bine, dragu' Tatii, tu crezuși toate poveștile ce ți le spusei? Astea au fost pentru copiii proști din vale, nu pentru copiii deștepți din deal!”. E, de fapt, un mod de a spune că și poveștile au un sfârșit, ca orice basm al copilăriei.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 4/ p. 43. Justificați opțiunea scriitorului pentru procedeul mitizării în evocarea părinților („zeități ale locului”):

a) Tata: „un liber-cugetător”, „de o exuberanță și de o volubilitate deosebit de simpatică”. „Exemplul său prindea, căci era sugestiv și viu.”



b) Mama: „ființă primară“, „fără prea multă școală, cu instincte maternelle și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinității vitale, grele. Nu avea Mama cunoștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. [...] Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rânduieșile vieții noastre.“

Evocarea părinților oferă o proiecție mitică asupra familiei, Tata și Mama fiind întruchiparea unor zeități primare, care veghează asupra vieții copiilor. Tatăl e „un liber-cugetător“, stăpânit de umor și de inventivitate, însușiri demonstrate și în povestea despre „scuripatul cucului“. Mama îi spune copilului povești ce țin de o mitologie aproape modernă, de relativizarea timpului și spațiului. Deși cunoștințele folclorice ale mamei erau reduse, ea își creează totuși o lume folclorică autentică, așa cum o demonstrează și povestea căpățânei care se întrupează și îl conduce pe flăcău pe tărâmul fericirii eterne, unde timpul își oprește trecerea.

Ex. 1/ p. 43. Identificați în text detalii ce reconstituie peisajul fabulos al satului, „o margine a lumii dincolo de care nu mai era decât povestea.“

Justificați viziunea asupra acestor priveliști, ținând seama și de următoarea mărturisire a autorului: „Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aci, realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartorul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe ce populau însăși lumea satului. Trăiam palpitând și cu răsuflarea oprită când de mirare, când de spaimă, în mijlocul acestei lumi.“

Lumea satului este, în viziunea lui Blaga, un loc al interferențelor multiple și surprinzătoare, în care coexistă sacrul și profanul. E o margine de lume, unde se află și dracii și îngerii, fapt demonstrat de întâmplarea cu bezna ce cuprinde tinda lui Vasile. Realitatea și mitul se condiționează prin repetate treceri în lumea fabuloasă a basmului, ca în povestea căpățânei, în care sunt întâlnite mai multe mituri subiacente: mitul reîncarnării, prin care căpățâna revine la viață, mitul tărâmului celălalt, în care trăiesc ființe veșnice, de o frumusețe extraordinară, mitul modern al timpului relativizat, flăcăul care se întoarce fiind supus entropiei timpului liniar și transformându-se în cenușă. Toate acestea sunt incluse într-un „substrat al mumelor“ primordiale, care țin de matca originară a ființei. Mama fiind, de fapt, ea însăși, cum spune scriitorul, *Eine Urmutter*, mama primordială. (H.S.)

#### ADDENDA

Eugen Simion, 1976

„Mai important, în afara poeziei, este însă *Hronicul și cântecul vârstelor*, datat 1946, publicat de G. Ivașcu în 1965, o autobiografie spirituală fără nervozitatea și fragmentarismul pe care le aflăm în *jurnalele* ținute în chip obișnuit de scriitori. [...]

Fiul preotului duce viața unui copil de țaran, păzește găștele, se scaldă, se mănjește pe trup cu nimol și călărește ca diavolul gol, cu fața înnegrită pe cal. Învăță «imperativele» firii de la păsări și flori, de unde, altfel zis, legile existenței de la lumea naturală. De aici îi vine «magica lămurire» de care va scrie mai târziu și în eseuri. Cuvintele pe care le aude le «tâlcuiește», *tâlcuirea*, raportată la univers, fiind și o temă fundamentală în poezia lui.“

Manualul NICULESCU

## ION LUCA CARAGIALE

### Căldură mare

ION LUCĂ CARAGIALE s-a născut la 30 ianuarie 1852 în satul Haimanale din județul Prahova. Între 1868-1870 se înscrie sporadic la

cursurile de mimică teatrală ale unchiului său, Costache Caragiali, animatorul unei renumite formații teatrale. Debutază cu scrieri umoristice



în „Ghimpele” în 1873, sub pseudonimul Carul sau Palicarul; redactează apoi „Claponul”, „Calendarul Claponului” și „Națiunea română”, iar mai târziu „Moftul român”. Prima piesă de teatru, „O noapte furtunoasă”, este reprezentată în anul 1879, dar succesul răsunător îl obține scriitorul în 1884, cu „O scrisoare pierdută”. În anul următor, „D-ale carnavalului” are o audiență mai mică la un public ce se recunoștea în multe dintre personajele reprezentate pe scenă.

În 1890, scrie drama „Năpasta”. În acești ani, elaborează schițele și „momentele”, „Schițe ușoare” (1896), „Schițe” și „Notițe și fragmente literare” (1897), și îndeosebi „Momente” (1901), despre care George Ranetti spunea: „Nu «Momente», ci «Monumente» trebuia să botezi admirabilul volum!”. „Operele complete” i-au apărut în 1908, la Editura Minerva. A murit pe neașteptate la Berlin, la 9 iunie 1912, fiind înmormântat la cimitirul Bellu, alături de Mihai Eminescu.

În opera sa literară atât de diversificată, combinată cu o susținută activitate publicistică, Ion Luca Caragiale realizează o **cartografiere umană și morală a unei societăți amorfe, constantă în manifestări**, cu aceleași personaje și tipologii, vechi și ineficiente de când lumea, la fel cum Mihai Eminescu, în „Glossă”, fixează legile stagnării lumii într-un păgubitor materialism și într-o reprobabilă lipsă de idealism. Pentru că, în condițiile în care numai decorurile și „măștile” se schimbă, omul nu evoluează semnificativ, iar ansamblul rămâne compus dintr-o serie anonimă de Mitică și Costică, de Lache, Mache, Tache, Pache, Sache sau Stasache, personaje anonime, diferențiate, prin simplificare paronimică, numai prin litera inițială, marcând definitiv, ca și la

Kafka (personajul cu nume doar o inițială: K.), disoluția totală a personajului.

La Caragiale, mai mult decât la oricare contemporan al său și poate chiar la scriitorii de mai târziu, se instituie o stranie coincidență între datele și aspectele banale ale realului și universul operei, disoluția granițelor între ficțiunea tipologică și existența cotidiană. Cu alte cuvinte, personajele sale **irup din real**, emană din acesta și se prelungesc, se întorc în el, fiind, în mare măsură, inspirate din cea mai banală realitate. Autorul însuși se simte dirijat de această magnă a cotidianului, controlat de forțele lui absurde, iraționale, având uneori momente de maximă revoltă („sunt amețit, nervii iritați – simt enorm și văd monstruos”, „**Grand Hôtel Victoria Română**”), el fiind însă excepția exemplară în lumea stereotipă din ultima parte a secolului al XIX-lea.

Caragiale ocupă în spațiul literar românesc rolul unui novator de necontestat, ca promotor al dramei moderne, în spiritul în care aceasta se va dezvolta în întregul secol al XX-lea în literatura europeană, prin Gordon Craig, Fuchs, Meyerhold, Tairov și, fără îndoială, pe linia literaturii absurdului, prin urmașul său Eugen Ionescu. Modernitatea lui Caragiale mai rar surprinde pe cineva, fiind o evidență îndeobște demonstrată sau asumată, doar rareori evitată printr-o formulă mai puțin tranșantă, ambivalentă, de clasic modern. Deloc atinsă de caducitatea pe care i-o prevedea Eugen Lovinescu în „Mutația valorilor estetice”, una dintre marile gafe ale ilustrului critic literar, opera lui Caragiale este o structură deschisă, de modern *avant la lettre*, de perpetuă, chiar incitantă actualitate, concentrând, firește, culmi ale tradiției, dar conținând și direcții neașteptat de moderne pentru evoluția literaturii. (Gh.S., H.S.)

Mare scriitor clasic, din aceeași stirpe cu Eminescu și Creangă, maestru neîntrecut al dramaturgiei românești, Ion Luca Caragiale a excelat și în domeniul prozei, îndeosebi în schiță și în nuvelă. El este de fapt creatorul schiței în literatura română, prin care marele dramaturg își duce la perfecțiune marile disponibilități creatoare folosite și în piesele de teatru: caracterul scenic al situațiilor, observația mediilor sociale, arta dialogului, umorul, comicul de situație și de limbaj. Fiind o operă epică în proză cu o acțiune restrânsă, cu puține personaje, surprinse într-o singură împrejurare, schița îi permite lui Caragiale să realizeze miniaturi literare de un farmec deosebit, în care ilustrează, într-o manieră realistă și de o certă modernitate, o lume de o vitalitate copleșitoare și de un pitoresco aparte. La apariția, în anul 1901, a volumului „Momente”, din care face parte și „Căldură mare”, un contemporan, George Ranetti, exclamă: „Nu «Momente», ci «Monumente» trebuia să botezi admirabilul volum!”. Criticul literar Garabet Ibrăileanu, considerând și el volumul „admirabil”, dădea o apreciere exactă incitanei tematicii a schițelor: acestea investighează diverse medii sociale, familie, școală, presă, justiție, viață mondenă, cu personaje din lumea bună sau pretins bună a timpului, dar care au, ca



trăsătură dominantă, „ridicolul ce rezultă din neasimilarea civilizației, din sporală civilizației, din contrastul dintre pretenție și realitate.”

Cu o economie remarcabilă de mijloace artistice, bazată îndeosebi pe dialog, în schița „Căldură mare” Caragiale se manifestă ca un precursor recunoscut al unei noi arte, teatrul absurdului, promovat cu un remarcabil succes, la jumătatea secolului XX, de Eugen Ionescu. Marele scriitor francez de origine română chiar pune în scenă, în anul 1953, la Théâtre de la Hachette, schița „Căldură mare”, tocmai pentru situațiile absurde pe care le dezvoltă. Aceasta prezintă, *in nuce*, toate trăsăturile unei opere caracteristice literaturii absurdului: golirea de sens a existenței umane, dezorientarea omului și denaturarea umanului, automatismul existenței și deruta conștiinței în fața unei lumi percepute ca un haos cu legi misterioase; acțiune fără evenimente logice, alunecând pe panta absurdului; personaje anonimizate, devenite simple marionete, numite generic Domnul și Feciorul, vidul existențial și rutina cotidiană ducând la anihilarea treptată a memoriei și individualității lor, transformându-le în marionete, în simple obiecte prinse într-un joc aleatoriu, ieșit din limitele logicii comune; limbaj banal, noncomunicativ, parodic, ducând, ca în piesa ionesciană „Cântărețul cheală”, la o adevărată **criză a limbajului**, a comunicării; teme literare grave golite de gravitate, cu implicații grotești, banalitatea existenței convertindu-se în comic, în răs ironic, întregul text luând aspect de **farsă existențială**.

În „Căldură mare”, lipsa de evenimente notabile, de conflict și deznodământ, de mesaj, anulează identitatea personajelor, trăirea lor autentică, limbajul devenind un simplu joc, un mecanism pornit la comandă de un scenarist năstrușnic, aglomerând secvențe parodice de viață după o **logică aleatorie**, în care personajele nu comunică sau cad pe rând în situații ridicole și absurde. Pentru a justifica reacțiile celor două personaje și a pregăti criza comunicării din „Căldură mare”, Caragiale prezintă, sub formă de didascalii, cadrul acțiunii, o stradă din Capitală, într-o amiază toropită de căldură: „Termometrul spune la umbră 33 de grade Celsius... Subt arșița soarelui se oprește o birje în strada Pacienții, la numărul 11 bis, către orele trei după-amiază”. Un domn se dă jos din trăsură și cu pas moleșit se apropie de ușa marchizei, unde pune degetul pe butonul soneriei. Sună o dată... nimic; de două, de trei... iar nimic; se razimă în buton cu degetul pe care nu-l mai ridică... În sfârșit, un fecior vine să deschidă.”

Acțiunea se petrece pe strada Pacienții, nume ce marchează simbolic răbdarea proverbială a personajelor în desfășurarea unui dialog absurd, dar și lentoarea replicilor, abulia gesturilor, nebuloasa intelectuală provocată de caniculă, pe rând sau simultan, celor doi protagoniști. O primă secvență dialogată relevă absurditatea replicilor Feciorului:

„Domnul: Domnu-i acasă?”

Feciorul: Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

· Dumneata spune-i c-am venit eu.

: Nu pot, domnule.

D.: De ce?

F.: E încuiată odaia.

D.: Bate-i, să deschidă.

F.: Apoi a luat cheia la dumnealui, când a plecat.

D.: Care va să zică a plecat?

F.: Nu, domnule n-a plecat.

D.: Amice, ești... un idiot!

F.: Ba nu, domnule!

D.: Zici că nu-i acasă.

F.: Ba-i acasă, domnule.

D.: Apoi, nu ziseși c-a plecat?

F.: Nu, domnule, n-a plecat.



D.: Atunci e acasă.

F.: Ba nu, da' n-a plecat la țară, a ieșit așa.

D.: Unde?

F.: În oraș.

D.: Unde?

F.: În București.

D.: Atunci să-i spui c-am venit eu.

F.: Cum vă cheamă pe d-voastră?

D.: Ce-ți pasă?"

În acest moment, Domnul se contaminează de logica precară a preopinentului său, alunecând și el pe panta dialogului absurd, comportându-se contradictoriu și imprevizibil: declară mai întâi Feciorului că îl cunoaște stăpânul său, transmite apoi o serie illogică de informații, pe care evident că Feciorul nu le poate ține minte, revine și contramandează acest mesaj, prilej cu care află, destul de târziu, că pe amicul căutat nu-l cheamă „d-l Costică”, ci Mitică Popescu și e „propitar”:

„F.: Care d. Costică?

D.: Stăpănu-tău.

F.: Care stăpân, domnule?

D.: Al tău... d. Costică.

F.: Pe stăpănu-meu nu-l cheamă d. Costică; e propitar...

D.: Ei! Și dacă-i propitar?

F.: Îl cheamă d. Popescu.“

Domnul îl caută însă pe Costică Popescu, de pe strada Sapienței, la numărul 11 bis, dar, copleșit de căldură, lipsit și el, evident, de înțelepciune, confundă strada Sapienței cu strada Pacienței, pe care de fapt se și află, lucru confirmat și de o babă, de un băiat de băcănie și de un sergent de stradă. Toți sunt toropiți de căldură: „birjarul doarme pe capră”, „caii dorm la oiște”, băiatul „moțăie la umbră”, sergentul „s-a descălțat de cizme să-și mai răcorească picioarele”. În această atmosferă de confuzie generală, într-o perfectă rotire în cerc, specifică lumii lui Caragiale, personajele reiau caruselul absurdului, atât de bine ilustrat în această schiță:

„D.: Sergent!

*Sergentul:* Ordonăți!

D.: Mă rog, nu știi dumneata unde e strada Pacienții?

S.: Chiar asta e!

D.: Imposibil!

S.: Da, domnule, asta e.

D.: ... la d. Popescu, numărul 11 bis...

S.: Ei, da, mai în sus, pe mâna stângă, niște case galbene-n curte, cu marchiză...

D.: A!... Atunci feciorul e un stupid!... Întoarce, birjar!“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 1/ p. 9. Citiți textul de mai sus și caracterizați atitudinea fiecărui personaj prin 4-5 epitete.

Feciorul este un personaj „stupid”, cu un comportament derutant, lipsit de orice simț de orientare spațială, care îl încurcă pe vizitator. Domnul vorbește incoerent, nu reușește să se facă înțeles, nu stabilește nici o punte de dialog cu Feciorul, se pierde în explicații stufoase, fără nici o relevanță. Epitetele ce i s-ar putea atașa sunt: incoerent, incomunicabil, derutat și derutant. (H.S.)



## CERVANTES

## Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha

**MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA** (1547-1616). Mare scriitor spaniol, reprezentant strălucit al Renașterii. Face studii umaniste la Sevilla și Salamanca, localități prin care peregrinează împreună cu tatăl său, un medic sărac. Duce o viață agitată, este erou în bătălia navală împotriva turcilor de la Lepanto din 1571 (unde își pierde brațul stâng), iar în 1575 e luat prizonier de maurii din Alger, trimis la galere și răscumpărat după cinci ani de captivitate. Întors în Spania, în 1584 sfârșește și publică o scriere pe care o crease în timpul prizonieratului, un roman pastoral, „Galatea”. Deși mai scrie versuri, drame, comedii, o tragedie, „Naumantia”, nu poate trăi din scris.

Devine, timp de un an, comisar pentru aprovizionarea Invincibilei Armada, care pierе în valuri în anul 1588, apoi agent fiscal mai mulți

ani. Pentru gafa de a fi taxat și impozitat grăul Bisericii, este dat afară, arestat și excomunicat, ceea ce atunci echivala cu scoaterea din societate. Este eliberat prin influența unor prieteni atotputernici. În 1601 apare la curtea lui Filip al III-lea. De aici înainte biografia lui, până în anul morții (1616, Madrid), se confundă cu destinul lui Don Quijote. Scriitorul moare în aceeași noapte cu Shakespeare.

Succesul neașteptat îl obține cu romanul „Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha”, publicând prima parte în anul 1605, iar pe cea de a doua în 1615, cu un an înainte morții. În 1609 scrie „Nuvele exemplare”.

„Don Quijote” devine unul dintre cele mai răspândite și mai comentate romane din literatura universală și în același timp o oglindă a Spaniei secolului al XVI-lea.

Perioada apariției romanului „Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha” coincide în Spania cu o acerbă campanie a autorităților laice și bisericești împotriva romanelor cavalești, a căror producție abundentă se credea că rătăcește mințile și tulbură în mod nepermis inimile cititorilor. Cervantes însuși declară, în prefața romanului, că intenția sa este „de a dărâma cu toată priceperea această uriașă clădire înălțată din mulțimea cărților asupra cavalerismului”, de „a trezi oroarea cititorilor pentru istoriile închipuite și pline de insanități din cărțile cavalești”. „Don Quijote” depășește însă, prin valoarea sa literară, simpla intenție polemică a autorului, care, de altfel, nici nu era cu totul împotriva romanelor cavalești. Cert este că, după apariția romanului lui Cervantes, moda acestui tip de literatură a dispărut brusc, trimisă în ridicol de succesul neobișnuit și de calitățile artistice viguroase ale acestei remarcabile scrieri. „Don Quijote” oferă mai multe niveluri de lectură: a) narațiune – o poveste în spiritul acelora cu cavaleri rătăcitori; b) nivelul parodiei, la care aderă Cervantes însuși; c) ca interpretare filozofică și morală a destinului uman.

Romanul prezintă aventurile unui „hidalgo”, ale unui nobil mărunț de provincie, din La Mancha, „din cei cu lance în panoplie, scut vechi, cal ogârjit și ogar de hăituit vânatul”, „bine legat și vânos la trup, uscățiv la față”, căzut în patima cititului romanelor cavalești, care, din „sminteala asta”, „uită aproape cu totul de vânătoare și de gospodărirea avutului său”, ajungând chiar să-și vândă moșie după moșie pentru a îngrămădi în casă „cărți de cavalerie”. „Ce mai vorbă lungă, conchide autorul; se cufundă hidalgul nostru în așa hal în citanie, că-și trecea nopțile toate citind, din murgul serii și până-n revărsatul zorilor, și toate zilele, de cum se lumina până ce se-ntuneca; și așa din prea mult citit și din prea puțin dormit, i se uscară creierii, încât își pierdu mințile.”

Desprins parcă din spațiul nenumăratelor lecturi cavalești, iscusitul hidalgo Alonso Quijano caută armura, spada și lancea strămoșilor săi, își denumeste calul Rocinante, nume „nobil și sonor”, pentru un bidiviu mai vestit decât „Ducipalul lui Alexandru”, își ia el însuși un nume pe măsură, Don Quijote de la Mancha, și o înfățișare de cavaler rătăcitor și pornește pe



drumul lung al aventurii, alăturându-și, în a doua călătorie, și un scutier vestit, rămas în istoria literaturii cu numele de Sancho Panza. Faptele sale, dedicate, cele mai multe, iubitei ideale, Dulcineea del Toboso, în realitate o simplă țărancă, sunt dintre cele mai neobișnuite: se înobilează cavaler la un han, printr-un ritual ridicol, oficiat de hangiu în calitate de castelan, intervine în conflictul dintre un țăran și slujitorul său, obligându-l să-i plătească simbria, cere unor negustori să o proclame pe Dulcineea cea mai frumoasă femeie din lume, fapt pentru care este bătut cu sălbăticie și obligat să se întoarcă acasă, unde nepoata, preotul și bărbierul îi ard cărțile aducătoare de nenorociri. În a doua călătorie, împreună cu Sancho Panza, Don Quijote se luptă cu morile de vânt, atacă niște călugări, crezând că în trăsură duc o prințesă răpită, ține discursuri unor păstori despre vârsta de aur a omenirii, sparge butoaiele cu vin de la un han, luându-le drept niște uriași, îi promite scutierului său că îl va numi guvernatorul unei insule. În a treia călătorie, ultima, Sancho Panza chiar primește guvernământul insulei Barrataria, dar se lasă păgubaș în fața dificultăților pe care le întâmpină în administrarea ei. Întors în cele din urmă, definitiv, acasă, pe deplin vindecăt, Don Quijote de la Mancha își dă obștescul sfârșit, plâns de cei dragi și convins că viața sa nu a fost „așt de păcătoasă” și că a servit numai binele omenirii.

Călătoriile lui Don Quijote și nenumăratele sale aventuri, care mai de care mai ridicole și mai năzdrăvane se desfășoară sub semnul unei permanente pendulări între iluzie și realitate, într-o aspirație continuă către ideal, către bine și valorile morale; avem de a face cu o profundă interpretare a lumii în două registre radical diferite, reprezentate de cei doi protagoniști. Credința lui Don Quijote este că a venit pe lume să înlăture nedreptatea, să vină în ajutorul celor slabi și năpăstuiți, să slăvească frumosul și dragostea ideală, să înfăptuiască binele cu orice preț. Lucrurile se petrec potrivit unei logici speciale, dincolo de convenția mistificării, ca o participare la un joc în care cele două lumi își au propriile reguli. Tragedia începe când fiecare lume încearcă să-și impună regulile celeilalte. Confuzia pornește când dispare comunicarea dintre ele. Don Quijote a uitat regulile jocului lumii din care provenea. Ceilalți nu cunosc și ca urmare nu acceptă regulile jocului său. Singurul fericit e Sancho, care ia de bune toate regulile. Dincolo de ridicolul imediat al faptelor sale, eroul întruchipează calități ce nu trebuie să dispară din omenire: generozitate, curaj, modestie, puritate, dezinteres.

Celebrul episod al luptei cu morile de vânt a devenit emblematic pentru însăși condiția umană, întruchipată dramatic și dilematic în acest insolit Cavaler al Tristei Figuri. Întâmplarea, neobișnuită în planul realității, este o metaforă-simbol al luptei pentru ideal, mereu reluată de om în aspirațiile sale, în convingerea că, dincolo de suprafața ternă a lucrurilor, se află binele și adevărul absolut. În scurtul fragment preluat din roman, se disting trei perspective narrative, fiecare cu trăsăturile ei distincte. Există, mai întâi, o perspectivă a naratorului, care poate fi asimilată cu a lui Cervantes, deși, pe parcursul romanului, aceasta nu este pe deplin obiectivă și impersonală, întrucât se întâlnesc numeroase intervenții și aprecieri directe la adresa personajului. Aici, această viziune este cuprinsă în segmentul de început: „Vorbind ei așa, zăriră deodată vreo treizeci-patruzeci de mori de vânt, care se aflau pe toată câmpia aceea.” Dominantă este însă viziunea lui Don Quijote, cel care creează întreaga iluzie și motivație a luptei:

„— Norocul ne călăuzește pașii mai bine decât ne-am putea-o noi dori, căci ai în față, prietene Sancho Panza, o privești care ne descoperă treizeci și mai bine de uriași, nemăsurat de mari, cu care am de gând să mă lupt și să le fac la toți de petrecanie, și ce-om lua de la ei drept pradă să ne fie cheag îmbogățirii; că-i bătălie dreaptă, și înseamnă să-l slujești pe Dumnezeu dacă stingi sămânța lor afurisită de pe fața pământului.”

Sancho, spiritul antitetic, comun, realist, încearcă să-l avertizeze că, de fapt, nu e vorba decât de niște mori de vânt, dar replica nu se lasă așteptată:

„— Se vede cât de colo, răspunse don Quijote, că nu prea ești citit când e vorba de aventuri cavallerești, sunt uriași, și dacă ți-e frică de ei, șterge-o de-aici și pune-te pe rugăciuni, cât timp m-oi încheșta eu cu ei în luptă crâncenă și la fel de dreaptă.”



Lupta este scurtă, plină de pitoresc și, bineînțeles, cu consecințe dramatice pentru temerarul cavaler. „Cu aceste vorbe și incredințându-se cu trup și suflet stăpânci sale Dulcinea, pe care o rugă să-l ajute în atare primejdie, se acoperi cât putu mai bine cu pavăza și, legănându-și lancea în cumpănire, se năpusti în galop, cât îl țineau picioarele pe Rocinante, să dea piept cu cea dintâi moară care-i stătea în cale. Și arzându-i una cu lancea în aripă, vântul o roti cu atâta furie, încât făcu din lance o scurtătură ce trase după ea și calul și călărețul, care fu azvârlit de-a berbeleacul, ca vai de câmpul lui, pe câmp.”

Prins în sfera iluziilor sale, ca atâtea personaje din literatura fascinantă a idealului, – căpitanul Ahab, din romanul „Moby Dick”, de Herman Melville, emirul din Bagdad, din „Noaptea de decembrie”, de Alexandru Macedonski, sau prințul din Levant, din balada „Mistrețul cu colți de argint”, de Ștefan Augustin Doinaș –, Don Quijote refuză evidențele realului, menținându-și neabătută credința în ideal: „– Taci, prietene Sancho, răspunse don Quijote, căci treburile războinice sunt mai supuse decât oricare altele neconținutelor schimbării. Cu atât mai mult cu cât eu cred, și asta e adevărul, că magul acela, Frestón, cel care mi-a furat încăperea cu cărțile, i-a preschimbat pe uriașii aceștia în mori de vânt, ca să mă lipsească de gloria răpunerii lor, atâta vrăjmășie îmi poartă! Dar până în cele din urmă n-au să aibă cine știe ce putere vrăjitoriile lui afurisite împotriva spadei mele viteze.” (H.S.)

Manualul NICULESCU

## MIHAI URSACHI

### Din reveriile domnului R.

**MIHAI URSACHI** (1941-2004). Poet și traducător. Disident, a emigrat în Statele Unite ale Americii în 1961, fiind asistent și lector la universitățile din Texas și California. Revine în

România după 1989, fiind până în 1992 director al Teatrului „Vasile Alecsandri” din Iași. Volume de poezii: „Nebunie și lumină” (1998), „Benedictus. Poezii perene” (2002).

Poezia este un „discurs amoros” imaginar, parodic, mereu reluat, prin încercarea repetată de a corecta primul enunț, nereușit, al unei ipotetice declarații de dragoste. Aluzia parodică poate fi la adresa lui Nichita Stănescu („Ce bine că ești, ce mirare că sunt!”, „Cântec”): „Când singuraticul domn R. a ajuns/ din întâmplare în chiar apropierea/ domnișoarei sensibile N., el i-a spus:/ «mă bucur că existați, domnișoară»”. Afirmația, scoasă din context, lipsită de conexiunea cu termenul referențial, este insuficientă, de aceea se află mereu în situația de a fi corectată, cu urmări din ce în ce mai ridicole: „ați fi putut, mă gândesc, să nu existați”; „vă felicit pentru faptul că existați”; „vreau să spun, propriu-zis, că de fapt/ mă felicit pe mine pentru faptul că existați.” Eul declarativ, care tatonează nesigur spațiul semantic al cuvintelor, e conștient de incapacitatea construirii unui discurs eficient: „Abia acum domnul R. săvârșise o gafă enormă./ Cât ai clipi înțelese că ultima-i frază/ era de un echivoc scandalos, cu subsoluri hibride/ și intențiuni refulate, ba chiar/ de o vanitate absurdă (ca și cum domnișoara/ i-ar datora cât de cât existența)”.

Nici schimbarea temei și a discursului nu au rezultate mai bune: „Schimbându-și cu totul dicțiunea,/ domnul R. deveni analitic:/ «adică vroiam să constat că sunteți o/ persoană sensibilă.»/ Formula aceasta avea evident un/ cusur:/ cuvântul «persoană» strecura nu știu ce aluziv, ca și cum/ domnul R. fiind o persoană, domnișoara la fel, prin aceasta/ o comuniune ar exista între ei,/ un soi de frăție, de apartenență/ la aceeași familie.” Altă modificare este și mai nereușită: „Mai bine zis, am constatat cu plăcere obiectul sensibil.” Pentru că sensul acestui cuvânt este neclar, chiar scandalos, se revine asupra ultimei formulări, printr-o avalanșă de termeni retorici contradictorii: „Vreau să zic o idee sensibilă, sau, oricum,/ posibilitatea unei



atare idei, sau/ bănuiala (în fond destul de obscură) despre putința,/ în general, a ideii că în principiu/ se poate admite că dacă/ existența este genul suprem și inexistența/ există, atunci inexistența e existență, deci/ nu există și, în consecință...". În cele din urmă, parcă în acord cu această ultimă afirmație, domnișoara N. se imaterializează, se șterge, cum era de așteptat, din orizontul apercceptiv al poetului: „Aici domnișoara sensibilă N., din pricina/ ciudatei purtări a ciudatului domn, deveni,/ în ușoara-ncețoșare a serii, așa disparentă,/ încât domnul R. a conchis: «Doanme, iarăși vorbesc/ singur pe stradă, probabil că iarăși/ am uitat să iau picăturile.»”: S-ar presupune astfel că, în viziunea lui Mihai Ursachi, poezia se naște dintr-o stare maladivă, de confuzie, fiind un delir al eului, altfel, în lumea normală, controlat prin mijloace terapeutice. (H.S.)

**Manualul NICULESCU**

LIVIU IOAN STOICIU

# Mâini

(O legătură de amor îngălbenită, boțită)

**LIVIU IOAN STOICIU** (n. 1950). Poet. Debutază în 1980 cu o culegere premiată, „**La Fanion**“. Monografia sentimentală a copilăriei, în stilul lui Edgar Lee Masters din „**The Spoon River Antology**“, a fost uzitată și de alți poeți contemporani, de Marin Sorescu, în „**La Lilieci**“, sau de Petre Stoica în „**Un potop de simpatii**“. Imaginile burlești au o factură mitologică degradată: „Măi, frate, ia te uită:/ Din cer, vine/ în veșmânt lung (cusut de ea) vai de mine.../ (cine?...) cantonieresa...“. A doua culegere se numește „**Când memoria va reveni**“ (1985),

anticipându-se un așteptat moment al resurecției unei memorii ancestrale, prezente peste tot și nicăieri, senzațiile erotice fiind arhiprezente: „Mă strângi la piept, ești/ Una fătoasă: nimbul, în neorânduială, ce culoare/ are? Discul// lunii. Care se înnoiește...“. În „**O lume paralelă**“ (1989), se „practică un tradiționalism abia camuflat (în ciclul «**Desene rupestre**» și nu numai aici), purtându-și sufletul arhaic, rural, într-un spațiu abia urbanizat...“ (Al. Piru). În „**Desenele rupestre**“, se vizitează civilizațiile vechi de mii și mii de ani, cu ulcele în care se păstrează sufletele strămoșilor.

Poezie despre comunicarea umană, despre împreunare de mâini, ca într-o poveste de dragoste ce vine din vechime, repetând gesturile arhetipale ale manifestării sentimentului erotic: „O legătură de amor, vie, înfocată, scrisă mărunț, / plină de picături întinse de cerneală/ albastră, pe/ margini, cu tăieturi și corecturi.“ E un legat al ființei, transmis prin generații, ca un testament, un înscris ancestral, asupra căruia s-au aplecat multe generații. E, poate, chiar poezia, ea însăși „vie, înfocată, scrisă mărunț“. Dragostea, relația erotică, „legătura de amor“, vine ca un monstru flămând, ca un mesager al timpurilor trecute: „O legătură de amor – vine, din când în când, zgâriind cu ghearele/ tencuiala apartamentului, la etajul/ doi, se așază pe pervaz la fereastra închisă a sufrageriei și/ mă privește, parșivă, tăcută, de afară. Eu...“.

Banálul sărut, același mereu, face și acum legătura cu agentul insolit al dragostei, deschizând neguroase cărări în trecut: „Mă așez de partea cealaltă a geamului și-i strig:/ te sărut, legătură de amor, ești/ moștenită de la bunicul meu dinspre mamă, prin intensitate/ nu vrei să-ți dai jos, de data asta, masca/ veche de liliac?”.

Legătura de amor, venind din vreme, „îngălbenită, boțită“ de patina timpului, ca un simbol al dragostei universale, este un totem pentru etern resuscitate forțe erotice: „O legătură de amor îngălbenită, boțită, cu un scris pe ea greu de/ descifrat,/ dulce// și amar la recitit: «că este/ o altă țară a noastră pe lumea cealaltă, care cere de pomană».“ Pentru poet, creația însăși, cinstită cu „anafură/ și vin sfințit“ pentru a se înscrie în eternitate, e „O legătură de amor vie, speriată de mine de câte ori mă arăt la gura/ Muzeului Literaturii Române – în mâini cu anafură/ și vin sfințit.“.



## *Teme ale poeziei „Mâini (O legătură de amor îngălbenită, boțită)“*

- Resurrecția unui univers ancestral. Lumii se transfigurează mereu, astfel încât tot se schimbă, devine viu
- Dragostea, văzută ca un mod de a potența energiile latente ale omului (H.S.)

### ADDENDA

Nicolae Manolescu, 2001

„Singurul lucru rămas aproape neschimbat la Liviu Ioan Stoiciu este scriitura prozastică discursivă. În programul poezilor tineri din ultimul deceniu s-a aflat și recondiționarea elocvenței, după ce i se preferase în mod vădit cealaltă față a limbajului, aceea fragmentară, inuzuală și sugestivă, a «mecuvintelor». Folosind fraza lungă, vorbită, «clară», insistentă, poetul decupează însă versurile în așa fel încât clauzula să nu coincidă niciodată cu pauza sintactică. Rezultă o tensiune între sintaxă și prozodie. Tot efectul stilistic stă în ea. Pe de altă parte, imaginația s-a rafinat și poetul înclină mereu mai des acum spre metafora «stilizată» sau hieratică, de unde la început era atras de aspectele «brute», neprelucrate, grunjoase ale realului. Meditația personală are uneori, cu tot tactul ei clasic, horatian, o noblete decorativă, de stampă orientală: «Ah, îmi trebuie o preocupare anterioară, îmi zic să nu fiu trist... Pârâiașul/ din dreapta e gata să mă adoarmă cu susurul lui: în/ el porțelanurile, numai nisip. -acum, dar/ care peste două mii de ani vor prinde/ viață, sclipește deja, le ghicești în unda/ apei formele senzuale. Unele/ sunt pline de sânge... Toate pe/ sub umbra/ trandafirului, pată de lumină de un roșu aprins. Pată/ de lumină femeie. Femeie, tu: cât/ am stat pe plajă privind/ la valurile mici fără să mă satur de mișcarea/ lor și de firișoarele de pietricele ce/ le rostogolesc, an de an ce am înțeles? Nu am înțeles nimic... Pârâiașul din stânga la/ fel: doar că el curge în sens/ invers.// Adevărul, mereu adevărul e că din acest lăcaș, al/ sufletului, nu trebuie/ ieșit...“.

Liviu Ioan Stoiciu este un poet original, unul din cei mai înzestrați ai generației sale. El trebuie citit fără prejudecățile puriste de care continuă să fie grevată receptarea poeziei tinere într-o anumită critică. A venit timpul ca «prozaismele» sale (mai ales la debut), scriitura elocventă și celelalte să nu mai fie considerate nepoetice. Literatura se schimbă după cum vrea ea, nu după cum ne închipuim noi.”

Manualul NICULESCU

## TUDOR MUȘATESCU

### Titanic Vals

**TUDOR MUȘATESCU** (1903-1970). Dramaturg, prozator și poet. Urmează cursurile primare și secundare la Gimnaziul „Dinicu Golescu” din Câmpulung Muscel, pe care le termină în 1919 la Liceul „Sfântul Sava” din București. În 1924 absolvă Facultatea de Litere a Universității din București. Scurtă vreme funcționează ca profesor și avocat, apoi se dedică literaturii și gazetăriei. Preocupările sale literare sunt multiple: scrie epigrame, cronici rimate, schițe, însemnări și povestiri din război, scenete

pentru reviste teatrale. Se impune în lumea literară începând cu anul 1931, când îi apar piesele de teatru „Sosesc deseară” (1931, vodevil) și „Titanic Vals” (1932). Alte scrieri dramatice: „Visul unei nopți de iarnă” (1937), „Țara fericiții” (1945), „Madona” (1947). Este autor de schițe umoristice, adunate în volumele „Nudul lui Gogu” (1927) și „Ale vîleii valuri” (1932), precum și al „epistolelor burlești”, care dau savoare volumului „Doresc ca micile mele rîndulețe...” (1945).

Tudor Mușatescu continuă observația realistă și critică a lui Caragiale asupra lumii politice românești, surprinsă în altă epocă istorică, aceea interbelică. „Titanic Vals”, cea mai reușită piesă de teatru a scriitorului, este o comedie de moravuri în trei acte, cu o intrigă alertă, suspans și un spumos comic de limbaj și de situație. Personajul principal, Spirache Necșulescu, mărunț funcționar la prefectură, moștenește o mare avere în urma morții unicului său frate.



Tache, dispărut într-un naufragiu din Marea Neagră. Dacia, soția lui, soacra Chiriachița, fiica Sarmisegetuza (Miza) și cei doi băieți, Traian și Decebal, toți cu nume inspirate din istoria națională, sunt în fierbere atunci când Spirache candidează, la insistențele lor, pentru a fi ales deputat. Deși le cere sincer alegătorilor, în discursul electoral, să nu fie ales, efectul este contrar tocmai prin insolitul situației. În urma acestui eveniment, atitudinea celorlalte personaje față de el se schimbă, fiind considerat de acum un om providențial.

Scena 1 din actul I, cu rol de **expozițiune** și de **intrigă**, surprinde un tablou de familie, prilej de a prezenta personajele implicate și mediul în care se desfășoară acțiunea. Scriitorul insistă asupra decorului, redat prin indicații scenice (didascalii) amănunțite, semnificative pentru starea socială a familiei. Acțiunea se petrece într-un „fel de salon sufragerie, cu mobilier amestecat și uzat“, cu șevalet și balansoar, „masa de mâncare“, „bufet cu geamuri“, „o canapea cu scaune desperecheate“, pe măsura veniturilor modeste ale personajului principal, „funcționar de prefectură, cu leafă mică, copii mari și soacră prevăzută, de ea însăși, în actul dotal“.

Incipitul piesei surprinde un „tablou familial, în amurg“, cu roluri bine distribuite ale personajelor: Spirache, într-un colț, citește ziarul, Dacia deapănă un scul de lână, ajutată de copilul cel mic, Decebal, Chiriachița ghicește în cărți, Miza își lustruiește unghiile, Traian, fiul cel mare, moțăie cu țigara în gură într-un colț de masă, Gena, fata lui Spirache din prima căsătorie, pregătește cafelele. E o atmosferă liniștită, de după-amiază provincială, în care dialogul personajelor evoluează lent către o intrigă specifică vremii, dobândirea unei moșteniri: „CHIRIACHIȚA: Ți-am mai spus eu... singura nădejde e tot frate-tău, Tache... dacă nu cumva o avea și ăla de gând să trăiască o sută de ani. (*La auzul numelui lui Tache, toată familia devine atentă.*)“. Odată acest subiect deschis, se aproximează că Tache ar avea „exact șaptezeci și ceva de ani în cap... Cam pe-aici...“, iar „milioane tot cam pe-atâtea“. În perspectiva acestei fabuloase moșteniri, aproape toate personajele cad în visare, având totuși neliniști și îndoieli:

„CHIRIACHIȚA: De! Numai să v-o lase vouă...“

SPIRACHE: Păi n-are cui s-o lase... Singurul lui moștenitor eu sunt, ca frate al lui și de tată și de mamă.

DACIA: Numai să nu facă testament în favoarea altuia...

SPIRACHE: N-are cui să-i facă... fiți liniștiți. Nouă o să ne rămâie. Vouă adică, că eu, ori cu bani, ori fără bani... tot gazeta aia o s-o citesc...

CHIRIACHIȚA: Te-ai interesat la tribunal dacă nu cumva...

SPIRACHE (*îi taie vorba*): Nu... nu... nu... Până acum trei zile, când a plecat la Ierusalim... mi-a spus el, cu gura lui, că n-a făcut testament... (*Un timp.*) Azi-noapte, trebuie să se fi îmbarcat la Constanța pentru Constantinopole...“.

Din acest punct, discuția dobândește un ton aluziv și cinic: Chiriachița crede că „poate tot răul e spre bine“, căci „o avea Dumnezeu milă și de voi și i-o lua vreun curent pe vapor“, iar Miza consideră că „pe vapor se pot întâmpla multe“. Totodată, în stradă o flașnetă începe să cânte, premonitoriu, „Titanic vals“, amintind de „vremea când s-a ciocnit «Titanicul» cu ghețarii și s-a scufundat în ocean“. Personajele intră într-o stare de speranță și de totală admirație față de o posibilă întâmplare similară, fiecare exprimându-și deschis și cinic punctul de vedere și dorințele. Dacia o spune deschis, „Ăla zic și eu naufragiu!“, Miza o consideră „splendidă catastrofă“, iar Chiriachița, „ca omul cu prevedere“, întreabă dacă pe Marea Neagră sunt ghețari, temându-se deja că timpul ar putea fi frumos și i-ar strica toată această iluzorie perspectivă. Este asigurată însă de Traian că toate barometrele din oraș „arată furtună... vânturi mari dinspre sud...“.

Scena se încheie într-o atmosferă de visare, în care Spirache, cutremurat de aceste gânduri spuse cu voce tare, punându-și „pleașca“ de pălărie pe cap, stârnind hazul tuturor, se ridică și pleacă să-și citească ziarul în liniște, în grădina publică. (*H.S.*)



## APPENDIX

Cornel Robu, 2000

„La loc de frunte în galeria acestor «păguboși care câștigă» – triumfători de-o seară asupra rapacității și perfidiei veșnic triumfătoare – se situează și Spirache Necșulescu, protagonistul din **Titantic Vals**: funcționar mărunț la prefectură provincială, terorizat, vexat și ridiculizat la «sânge» de o familie tentaculară și rapace, ridicolă până la paroxism ca însăși, în frunte cu Chiriachița, «soacra perfectă» – Spirache își va savura, într-o bună zi, revanșa asupra tuturor, grație unei moșteniri inopinate și unei la fel de senzaționale alegeri ca deputat.”

## Concepte operaționale

**OPERA DRAMATICĂ.** Este opera literară scrisă sub formă de dialog pentru a fi reprezentată pe scenă, prin interpretarea actorilor.

Totalitatea operelor dramatice aparțin **genului dramatic**, unul dintre cele trei genuri literare fundamentale, alături de cel liric și epic. În acest gen sunt incluse următoarele specii literare: **tragedia**, **comedia** și **drama**. Derivate din acestea, datorită interferenței între ele, sunt și **tragicomedia**, **farsa**, **feeria** și **vodevilul**.

**STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC.** Textul dramatic impune comunicarea unui mesaj cognitiv și estetic în mod indirect, prin replici rostite de actori angajați într-un joc scenic, într-un spectacol. Prin comparație cu genul epic, în special cu proza, modul dominant de expunere este **dialogul**, fiind folosit uneori și **monologul**, care, prelungit în sens retoric, fără întrerupere și cu ample afectivă, devine **tiradă**. Narațiunea este suplinită prin jocul actorilor, prin prezentarea întâmplărilor direct în fața spectatorilor, fapt ce implică și **elemente nonverbale** și **paraverbale**, **gestică**, **pantomimă**, **intonatie**, **pauze**. Elemente narative pot fi conținute și în **indicațiile scenice** (didascalii), prin care autorul dramatic dă anumite sugestii pentru jocul actorilor. **Didascaliiile** înlocuiesc de regulă descrierea tradițională din textul narativ, cuprinzând, la începutul piesei, prezentarea personajelor, elemente de portretistică, de stare civilă și socială, iar la începutul fiecărui act indicând elementele de **decor**, prin care se organizează sugestiv **spațiul acțiunii**. În cuprinsul desfășurării dramatice, indicațiile scenice marchează intrarea și ieșirea din scenă și fac referiri la jocul actorilor, la **gestică**, **mișcarea scenică**, **intonatie**, la relațiile dintre personaje.

De regulă, textul dramatic este împărțit în **acte** și **scene**. Actul continuă în bună măsură ideea **unității de loc, timp și acțiune** din dramaturgia clasică, fiind axat pe același spațiu al acțiunii, cu o continuitate neîntreruptă. Actul dramatic este împărțit în scene, reprezentând subsecvențe delimitate de intrarea și de ieșirea personajelor din câmpul vizual al spectacolului (din scenă). În dramaturgia modernă se folosește și conceptul de **tablou**, nefixat însă pe deplin, denumind o secvență dramatică, uneori un act, alteori numai o scenă.

Pe aceste cadre structurale, opera dramatică prezintă de regulă o **acțiune puternic vizualizată**, tensionată de **conflictul dramatic** (desfășurat uneori pe mai multe planuri), cu un subiect bine determinat, cu **intrigă**, **punct culminant** și **deznodământ** care produc puternice efecte artistice. Personajele urmează tipologia clasică ilustrată și în operele epice, de obicei în roman: **eroul**, **antieroul** și **noneroul**; **avarul**, **servilul**, **ipocritul**, **demagogul**, **incornoratul**, **mizantropul**, **curtezana**, **snobul**, **prostul fudul** etc.; **personaje centrale**, **periferice**, **episodice**, **absente**; **pozitive**, **negative**, **ambigue**.

Vizualizarea spațiului creează și un prezent al **timpului dramatic**, care dă impresia de viață în plină desfășurare, de continuitate, de trăire intensă a acțiunii. Replicile personajelor pot crea însă, mai ales în drama modernă, și momente narative specifice genului epic, cu **analepse** și **prolepse** care generează o **relativizare a timpului dramatic**, uneori o **acronie** ce multiplică planurile temporale ale acțiunii.

Fiind destinată prezentării pe scenă, într-un timp limitat, opera dramatică presupune o concentrare a textului, prezentând un **incipit ex-abrupto**, prin intrare directă în miezul faptelor, și un conflict ce face ca toate personajele să interacționeze, a cărui rezolvare conduce către un **final** plin de efect, menit să surprindă sau să impresioneze, prin răsturnări de situații (adevărate **lovituri de teatru**) sau prin apariția neașteptată a unui personaj care schimbă cursul acțiunii (reprezentând acel **deus ex machina** din teatrul antic). (Gh.S.)



## ION VINEA

## Pasăre măiastră

ION VINEA (1895-1964). Poet și prozator, unul dintre cei mai importanți exponenți ai modernismului și avangardismului românesc, spirit iconoclast, care își amână debutul editorial în poezie, cu „Ora fântânilor”, până în anul morții. Înființează, încă de când era elev, o revistă, „Simbolul”, împreună cu Marcel Iancu și Tristan Tzara. Aici debutează cu o serie de poezii originale, „Sonet”, „Lewdness”, „Mare”. „Chemarea” este o altă revistă, înființată în 1915, împreună cu Tristan Tzara. Publică la „Umanitatea”, „Cuvântul liber”, „Adevărul

literar și artistic”. Cele mai importante poezii le publică în „Contemporanul”, revista devenind o redută a avangardismului și a constructivismului. În 1925 debutează editorial cu un volum de proze, „Descântecul și Flori de lampă”, urmat de romanul „Paradisul suspinelor” (1930). Unele poezii ale sale sunt culese în „Ora fântânilor”, în anul 1964. Romanul „Lunatecii” apare postum, în anul 1965, în timp ce „Venin de mai” (1941-1944) a rămas neîncheiat. În anii 1957, 1958 traduce din Shakespeare și din Edgar Allan Poe.

Poezia „Pasăre măiastră” este închinată celebrei sculpturi a lui Constantin Brâncuși, fiind o variantă, cu mijloace specifice artei literare, a temei sublime a zborului exprimată de aceasta. Raportându-se la o capodoperă unanim recunoscută, Ion Vinea se înscrie în orizontul elevat al viziunii lui Brâncuși, constituit din imponderabile ale lumii transcendente, ale înălțării, ale zborului fără oprire. Liniile și formele, atinse de adierea spiritului, se descarcă de materie, spațiul poetic fiind populat de simboluri diafane, „umbră”, „adieri”, „miresme”, „duhul”, „mătasea mării”, exprimând eliberarea de povara gravitației și năzuința spre o armonie celestă, a muzicii sferelor: „Duhul e-n minți – și pe pământ umbră./ Ochii noștri trag stelele în gări./ Miresmele au culcat zgomotele,/ cu adieri ne pipăie câmpia, –/ mătasea mării pașilor se dăruie”. În planul terestru, într-o zodie a împlinirii, lumea se descarcă de rod, pregătită pentru călătoria celestă: „vântuie vremea prin ramuri greu încărcate,/ veștile, simte-le, coapte, cad pretutindeni în noapte./ Sorii mâinilor cerului i-au întins.”

Imaginea „Măiastreii” depășește închipuirea umană, atrasă de aceeași fascinație a zborului („Pe mormintele nedeschise împinși/ ne purtăm fântânile de sânge.”), prefigurând un sincretism al artelor ce va conduce la un nou limbaj, universal, sfidând din nou, prin sublimul creației, divinitatea, ca în vremurile arhaice: „Să-nălțăm vrem iar turnul lui Babel,/ din năzuinți cuib cuvântului să boltim./ Ca în fața unui cântec mare/ pasărea setii, fulg de flacără,/ răstignească-și ivirea măiastră/ amăgitor de sfânt pe catapeteasmă.”

Poezia „Pasăre măiastră” trăiește din metaforă, așa cum modelul lui Brâncuși se întemeiază din linii și forme diafane, din esențe plasmatice ale materiei: „sorii mâinilor”, „fântânile de sânge”, „fulg de flacără”, toate alcătuind o metaforă complexă, revelatorie a zborului, perceput ca posibilitate de transcendere a lumii. (Gh.S.)

## ADDENDA

## Constantin Brâncuși

„Pe când eram copil, visasem mereu că pot să zbor, printre arbori, spre ceruri... De patruzeci și cinci de ani port nostalgia visului acestuia. Eu nu doresc să prezint o pasăre, ci să exprim însușirea în sine, zborul, elanul ei. Nu cred că voi putea izbuti vreodată... Dumnezeu e pretutindeni. Și când te contempli pe tine însuși; și când te simți umil; și când te dăruiești... Divinitatea rămâne în opera ta. Ea este magică.”

„Istovesc la Pasărea măiastră (vrăjită) din 1909 încoace; și mi se pare; iată, că n-am desăvârșit-o încă. Eu aș vroi să reprezint imponderabilul într-o formă concretă.”



„Pasărea este un simbol al zborului, care îl eliberează pe om din limitele materiei inerte. Aici am avut de luptat cu două mari probleme. Trebuia să arăt în formă plastică sensul spiritului, care este legat de materie. Concomitent, trebuia să fuzionez toate formele *într-o unitate*. Chiar formele contradictorii trebuie să se unifice într-o comuniune nouă, finală. În filosofia mea asupra vieții, separarea materiei de spirit și orice dualitate rămâne o iluzie. *Sufletul și lutul* formează o unitate. Prin acest oval al trupului Păsării eu am separat și am combinat două mișcări imperioase – una deasupra ovalului și alta – dedesubt. Mă întrebam singur: cum trebuie să ambalez oare formele pentru a da *Păsării un sens al zborului, fără efort*? După cum observați, *am reușit* cumva să fac ca Pasărea să plutească...”

„A rămas (din întreg) numai esența Păsării, ideea și spiritul ei: câteva linii, un anumit unghi și câteva curbe, care redau vertiginoasa avântare înspre văzduh; a rămas doar *ideea de pasăre: zborul ei...* I-am aruncat, deoparte, aripile și ciocul – ghearele și creasta, ochii și picioarele...”

Manualul CORINT 1

## FĂNUȘ NEAGU

### Acasă

FĂNUȘ NEAGU (n. 1932). Prozator, autor de povestiri, nuvele și romane evocând o lume misterioasă din zona Brăilei, învăluită în mituri folclorice și în iluziile câmpiei eterne. Debutază cu volumul „*Ningea în Bărăgan*” (1959), prin care își creează un spațiu literar propriu și o matrice stilistică inconfundabilă. Continuă cu volume de povestiri, „*Somnul de la amiază*” (1960), „*Dincolo de nisipuri*” (1962), „*Caii albi din orașul București*” și „*Vară buimacă*” (1967), iar în anul 1968 dă la

iveală un roman remarcabil, „*Îngerul a strigat*”, care primește Premiul Uniunii Scriitorilor. Alte scrieri: „*Cantonul părăsit*” (1964, Premiul Uniunii Scriitorilor), „*Echipa de zgomote*” (teatru, 1971), „*În văpaia lunii*” (povestiri, 1971), „*Fântâna*” (1974), „*Frumoșii nebuni ai marilor orașe*” (roman, 1976), „*Scaunul singurătății*” (roman, 1987), „*Țara hoților de cai*” (roman, 1991), „*O corabie spre Bethleem*” (1997), „*Amantul Marii Doamne Dracula*” (2001).

Nuvela „*Acasă*”, publicată în volumul „*Vara buimacă*” (1967), captează atenția lectorului prin temă, prin atmosferă, prin concordanța deplină între scenariul epic și mijloacele artistice, într-o gradație subtilă a întâmplărilor către un final neașteptat. Tema este a întoarcerii la matcă, a revenirii, prin moarte, în locul de origine, în condițiile dramatice datorate deportărilor masive de „*dușmani ai poporului*” din anii '50 ai regimului comunist. Personaje principale sunt tânărul Eremia, care „*avea un cap frumos, de lup tânăr, frumos dar nu și puternic, puțin prea fraged în frumusețea lui sălbatică*”, și bătrâna, bunica lui, revenită în satul din care fusese deportată în urmă cu cinci ani.

Textul este structurat în trei secvențe epice, concordante, fiecare conținând semnificații care prefigurează deznodământul nuvelei: sosirea și popasul în gara satului Grădiștea, cu rol de prezentare a personajelor, a evenimentelor anterioare și de introducere în atmosfera narațiunii; drumul către satul Grădiștea în cabina unui autocamion, condus de Geană Aurel, tovarăș de joacă din copilărie al lui Eremia; sosirea în casa strămoșească, expropriată și devenită sediu al Sfatului popular, și moartea bătrânei chiar în camera unde a născut și și-a crescut numeroșii copii. Fiecare dintre aceste episoade are un rol estetic precis, creând atmosfera specifică satului românesc din anii de început ai comunismului, dominat de acerba luptă de clasă, de prigoana împotriva oamenilor înstăriți, de conflicte și răzbunări prilejuite de o ideologie străină, implantată cu forța în așezările rurale românești.

Partea a treia a nuvelei concentrează toate semnificațiile textului, dând o lumină nouă și asupra unor întâmplări anterioare. Se precizează acum timpul acțiunii, la cinci ani după 1949,



momentul în care familia fusese deportată din satul de lângă Buzău tocmai în Maramureș, iar punctul final al călătoriei îl reprezintă casa, centru al lumii, loc de început și de sfârșit al vieții, o casă acum, în timpul narațiunii, înstrăinată și deposedată de simbolurile ei fundamentale: „În curtea casei pe care-o părăsiseră cu cinci ani în urmă – în 1949 – un om cu căciulă neagră, roasă pe margini, cu o flaneă de lână nevopsită, cu mânecile suflecate, rotea prin aer, ținându-l strâns de urechi, un iepure de câmp, și cu muchia palmei libere îi aplica lovituri scurte după ceafă [...]. Treptele de la intrare, din stejar, se tociseră, potcoava fixată la mijloc, ca să cheme norocul asupra celor ce înălțaseră casa, fusese smulsă, se vedea forma ei imprimată în lemn.“

Bătrâna, care până atunci, în episoadele anterioare, nu rostise nici un cuvânt, numai un rău prevestitor „Ta, ta, ta, tam..., ta, tam!“, „marșul morților“, învățat de la nepotul ei, trompetist în armată, devine deodată fermă și intră firesc în casa ei, ca adevărată stăpână: „– Să-l întreb cine-i președintele, zise Eremia, dar bătrâna îl opri. – Intrăm așa, porunci ea. E casa noastră.“ Decorul interior este cu totul schimbat, nefamiliar, înstrăinat: „Mirosul casei lor se pierduse, acum mirosea puternic a motorină, iar cele patru uși, date în albastru, aveau numere.“ Camera în care bătrâna născuse cei nouă copii este schimbată: fierarul încercase să facă din barometru un cântar, dar nu reușise, patul fusese înlocuit cu o casă de bani, iar în scaunul „învelit cu material de la Brăila“ stă o persoană străină. Noul stăpân este o oficialitate publică, primarul Pavel Odangiu, vecinul lor, personaj cu „fața cărnoasă, roșie, străpunsă de fire de păr albe“, redus spiritual, care „scria ceva într-un registru, muind creionul chimic în gură“, cu buzele învinețite, ce „i se mișcau singure, fără să articuleze cuvinte“.

Bătrâna, baba Gherghina, însoțită de Eremia, se întoarce la „albia veche“, pentru a muri chiar în scaunul primarului, „scaunul vechi“ al casei, indicând, în simbolistica lui neschimbată, adevăratul proprietar. Casa însăși devine un **cronotop** în care se concentrează întâmplările esențiale ale vieții: „În odaia asta, tu știi bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut și mi s-au stins patru băieți. Tot acolo mi-a murit și omu.“ Actul propriei morți este și el programat tot aici, pentru că bătrâna știe când și în cât timp va muri, exact într-un sfert de oră. Înainte de asta, cântă o melodie tristă, care să-i aducă aminte de locul în care trăise: „Hai, Buzău, Buzău!“. E un cântec „venind de pe vărsătură, din noroaie, din ascunzișuri de fiare.“ La sfârșit, bătrâna adresează un ultim cuvânt eternității: „– Doamne, Dumnezeuule, mărire ție!“. Despovărarea de cele pământești e parcă derulată cu încetinitorul: „În clipa aceea, bucata de pâine pe care i-o dăduse nevasta șefului de gară îi alunecă din sân și căzu pe podele. Dumicatul dat de Eremia se opri în bocancii scorțoși.“

Reacția primarului, Odangiu, este ieșită din comun, contradictorie, inumană, între surpriză fără margini, violență și regret: „Odangiu îl înșfăcă de piept și-l izbi cu pumnul în gură. Eremia se clătină și căzu într-un genunchi, Odangiu, în picioare, își freca degetele pumnului cu care lovise.“ Sub efectul loviturii, pentru Eremia camera devine un loc al declanșării memoriei care involuntare: „Lângă peretele ăsta, am învățat să merg, mă izbeam de el și mă durea capul... ai, cum mă durea!“.

În cele din urmă, primind încă o lovitură, Eremia pleacă, purtându-și durerea cu el, încă nepregătit să înfrunte marile drame ale vieții: „Amețit, Eremia rămase pe loc, neștiind ce trebuie să facă, apoi, cu pașii împleticiți, se îndreptă spre șirul de bărci răsturnate sub gard. O durere ascuțită îi frigea buzele. Scoase batista și apăsă cu grijă, să oprească sângele ce-i curgea din barbă. Vântul, răbufnind din câmpie, îl plesni cu picături de ploaie, și el lungi gâtul, pentru ca ploaia să-i spele capul acela frumos, de lup tânăr, frumos dar nu și puternic, puțin prea fraged în frumusețea lui sălbatică.“ (Gh.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 25. Analizați felul în care reacționează Odangiu, pe diferitele lui „trepte” de comportament. Încercați să intrați în psihologia lui (însă îndeplinind o funcție „de răspundere”) și arătați dacă reacțiile lui sunt verosimile sau nu. Argumentați.

Odangiu face parte din noua nomenclatură, voit inumană, fără sensibilitate, cu reacții brutale, aplicând în viață o ideologie străină de spiritul poporului român. De aceea, el nu înțelege nimic din întreaga întâmplare, din hotărârea bătrânci de a veni să moară în locul în care trăise o viață întreagă, după ce casa îi fusese expropriată de comuniști. Mai întâi, în mod ridicol, îi întreabă pe cei doi vizitatori de ce nu au bătut la ușă, la ușa propriei case, apoi declară că, ocupat cu „treburile comunei”, nu-l interesează „poveștile” lor, ale căror sensuri adânci nu este în stare să le priceapă. În fața morții neașteptate a bătrânci, își pierde cu totul cumpătul, îl lovește pe Eremia cu pumnul în gură, încearcă apoi să-și ceară iertare, dar revine la o stare și mai accentuată de violență. (H.S.)

*Manualul ART*

J. K. ROWLING

## Harry Potter și piatra filozofală

JOANNE KATHLEEN ROWLING (1965). Prozatoare. Se naște într-o familie modestă în Chipping Sodbury, lângă Bristol, în Anglia. Urmează școala primară în Bristol și publică, la șase ani, prima povestire, „Iepurele”. După ce termină școala din Wyedean Comprehensive, studiază limba franceză la Universitatea din Exeter. În 1991, în timp ce călătorea cu trenul de la Manchester la Londra, și-a conturat în minte imaginea personajului Harry Potter, un fost prieten de joacă al surorii sale, Jo. Sean Harris, alt prieten din copilărie, este modelul preferat pentru Ron Weasley, iar Hermione este chiar autoarea.

„Harry Potter și piatra filozofală”, prima carte, este respinsă la publicare, iar drepturile de autor sunt vândute pentru 4000 de dolari Editurii

Bloomsbury. În 1997, „Harry Potter” este considerată cartea cea mai bună pentru copii. Alte volume, pentru care scriitoarea câștigă 400 de milioane de dolari, sunt „Harry Potter și camera secretelor” (1998), „Harry Potter. Prizonier la Azkaban” (1999), „Harry Potter. Pocalul de foc”. În 2001, ecranizarea primului volum din „Harry Potter” înregistrează un mare succes de public. Volumul al cincilea, „Harry Potter și Ordinul Phoenix”, lansat în 2003, devenit best-seller mondial, îi aduce lui J. K. Rowling cel mai mare venit, ca drepturi de autor, înregistrat în literatură, scriitoarea devenind miliardară în dolari. Primele cinci volume au fost traduse în 62 de limbi. În 2005 a fost lansat volumul al șaselea, „Harry Potter și Prințul cu Sânge Amestecat”.

Fragmentul din romanul „Harry Potter și piatra filozofală” prezintă o întâlnire din jocul Vâjthaț, desfășurat la școala de vrăjitori de la Hogwarts între două echipe, Cercetașii și Viperinii. Atmosfera premergătoare meciului este foarte animată, date fiind miza jocului și caracterul extrem de spectaculos al jocului. În jurul terenului „întreaga școală era în păr”: toți vor să vadă „un joc de Vâjthaț cât mai reușit”.

Sușinători înfocați ai Cercetașilor, echipa lui Harry Potter, sunt Hermione, Ron, Neville, Seamus și Dean, care confectionaseră un afiș mare dintr-un cearșaf distrus, pe care stătea scris „Harry Potter, președinte!”, alături de emblema Cercetașilor, un leu uriaș. Cele două echipe poartă pelerine de culori diferite, roșii ale Cercetașilor și verzi ale Viperinilor. Arbitrul jocului, madam Hooch, le cere celor două echipe să desfășoare un joc corect.

Lee Jordan comentează jocul într-un stil profesionist, subliniind aspectele neobișnuite ale acestuia: „— Angelina se descurcă într-adevăr foarte bine acolo, sus, în aer. Pasează perfect



către Alicia Spinnet, prietenă bună cu Oliver Baston. Anul trecut, ea a stat pe banca rezervelor... dar să ne întoarcem la Johnson care... O, nu! Viperinii au reușit să ia balonul prin căpitanul lor, Marcus Flint. Și dus a fost! Marcus Flint zboară ca un vultur și e gata să înscrie... Nu, a fost oprit excelent de portarul Baston și balonul este preluat iar de Cercetași, prin înaintașa lor, Katie Bell, care i-a suflat balonul lui Flint, printr-o desăvârșită mișcare de învăluire, și... Auu! Cred că a fost foarte dureros! Un balon-ghiulea a lovit-o chiar în ceafă! Balonul trece la Viperini, Adrian Pucey se grăbește spre locul de marcaj, dar e stopat de cel de-al doilea balon-ghiulea, trimis de Fred sau de George Weasley, n-aș putea spune exact care dintre gemeni... Cercetașii au făcut un joc excelent până acum. Și aruncătorul lor a fost excelent. Balonul este iar la Johnson, care a plecat ca din pușcă, zboară cu adevărat! Fentează un balon-ghiulea... și iată, la mică distanță, poarta echipei adverse... Hai, Angelina! Acum! Portarul Viperinilor, Bletchley, plonjează... Degeaba! Cercetașii au înscris primii!“.

Harry are rolul de căutător; el trebuie să urmărească și să prindă hoțoaica aurie, cea mai valoroasă minge din joc, care ar putea aduce o sută cincizeci de puncte, suficiente pentru câștigarea meciului. De aceea, el se ține mai departe de iureșul jocului, respingând din când în când periculoasele baloane-ghiulea. La un moment dat, pornește, împreună cu Terence Higgs, în căutarea hoțoaicei aurii, gata să o prindă îndată ce aceasta ar apărea. Marcus Flint încearcă să-l dezechilibreze pe Harry, care este mai iute decât adversarul său, dar este sancționat pentru fault. Jocul devine din ce în ce mai amenințător, pentru că un balon-ghiulea scapă și îl lovește pe Harry, iar mătura pe care zbura îi scapă de sub control. Viperinii înscriu, în timp ce nimeni nu își dă seama că se întâmplă ceva foarte ciudat cu mătura lui Harry: „Mătura vibra atât de tare, că era o minune că Harry se mai putea ține încă de ea.“.

Hermione îi smulge binoclul lui Hagrid și privește spre profesorul Plesneală. Crezând că acesta vrăjește mătura băiatului, se duce sub banca pe care stătea vrăjitorul și îi dă foc mantiei. Între timp, scăpând de influența vrajei, Harry stabilizează mătura și prinde în gură hoțoaica aurie, gata să o înghită. Echipa Cercetașilor reușește astfel să-i învingă pe Viperini cu o sută șaptezeci de puncte la numai șaiszeci. Secvența narativă se încheie când Harry „bea o ceașcă de ceai tare, în coliba lui Hagrid, unde se dusesese împreună cu Ron și Hermione“.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 4/ p. 36.** În ce constă ineditul jocului dintre Cercetași și Viperini?

La jocul Vâjthaț, cu nume onomatopeic, dat de vâjăitul mingii prin aer și de mișcarea rapidă a celui ce o prinde, participă două echipe de câte șapte jucători, care zboară pe mături și folosesc trei feluri de mingi: o minge roșie și strălucitoare, de mărimea uneia de fotbal, numită **balon**, cu care se pot marca zece puncte într-o poartă în formă de cerc; două **baloane-ghiulea**, care atacă în permanență jucătorii, încercând să-i doboare de pe mături, împotriva acțiunii lor fiecare echipă având specializați câte doi jucători, numiți **prlnzători**, care le orientează către jucătorii adversi; **hoțoaica aurie**, cea mai importantă minge din joc, foarte mică, semănând cu o castană, pe care trebuie să o prindă **căutătorul**, jucătorul a cărui misiune esențială este aceasta.

În ansamblu, jocul este extrem de spectaculos, îmbinând scene de magie cu reguli ale jocurilor moderne. (H.S.)



## Școala ca exercițiu de cunoaștere umană

O istorie a școlii, înțeleasă ca proces de învățare, ca fenomen inițiativ la începuturile comunității umane, mai târziu ca instituție organizată, se suprapune desigur istoriei omenirii. Cunoașterea lumii înconjurătoare, transmiterea experienței colective acumulate o dată cu trecerea timpului, conservarea memoriei ancestrale au fost imperative vitale ale tuturor comunităților primitive. S-au născut astfel cutume, mituri, ritualuri inițiatice consemnate în toate mitologiile. Asimilarea și transmiterea de cunoștințe, conservarea lor de-a lungul generațiilor, modelarea conștiinței morale sunt preocupări tot atât de vechi ca și existența umană. De aceea, parafrazând o formulare celebră, putem spune că istoria școlii, a învățaturii se pierde în negura veacurilor. Chiar actele biblice, dobândirea tablei legilor, parabolele cristice, apostolatul primilor creștini sunt procese fundamentale de învățare. Grecii din perioada elenistică, din secolul al V-lea î.Hr., veacul de aur al lui Pericle, peripatetizau prin grădinile lui Akademos sau prin Lyceum-ul atenian, din astfel de activități rezultând, între alte scrieri celebre, „Dialogurile” lui Platon. La vechii celți, preoții druizi, cei veritabili, își învățau discipolii **știința sacră** fără a folosi documente scrise. Totul ținea de amplificarea unei capacități extraordinare de memorare, ca să poată înregistra, ca și mai târziu, pe vremea filizilor, zeci de mii de versuri, perpetuând memoria colectivă a neamului lor. În antichitate, cei mai cunoscuți promotori ai fenomenului educațional sunt Heraclit (540-480 î.Hr.), Socrate (460-370 î.Hr.), Democrit (460-370 î.Hr.), Platon (427-347 î.Hr.), Aristotel (384-322 î.Hr.).

În Evul Mediu, învățământul se înfiripă mai ales în locașuri de cult, răspândite pe tot cuprinsul Europei, axate pe educația religioasă, cu toate implicațiile dogmatice și scolastice care limitează cunoașterea și libertatea umană. Renașterea este fenomenul filozofic și cultural care impune un curent umanist, marcând începutul descătușării spirituale a omului. Apar acum primii pedagogi, care definesc conceptul de educație pe baze umaniste, din acesta desprinzându-se, de-a lungul timpului, mari educatori cum sunt Jan Amos Komensky (Comenius – 1592-1670), Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Konstantin Dmitrievici Ușinski (1824-1870).

O schimbare esențială, în sens modern, a problematicii învățământului se produce în secolul al XIX-lea, curentele de gândire pedagogică începând să se diversifice și să dobândească un pragmatism mai accentuat. Se corectează acum, printr-un proces metodologic îndelungat, carențele școlii vechi, de tip scolastic: verbalism exagerat și dogmatic, bazat numai pe transmiterea cunoștințelor și pe monologul profesorului în fața unor elevi pasivi, programe lipsite de interdisciplinaritate, discipline fără legătură între ele. Valorificarea operei pedagogice a lui Jean-Jacques Rousseau („Émile”, 1762) conduce către sfârșitul secolului al XIX-lea la afirmarea unor idei novatoare, constând în încrederea acordată elevilor, în intensificarea observației și a experimentului, în studierea mediului înconjurător ca premisă a educației globale. În același timp, școlarizarea tinde să dobândească un caracter de masă, incluzând idei iluministe, de ridicare a poporului prin cultură, cerință emanată din dezvoltarea industrială intensă a societăților europene.

Tot secolul XX e străbătut de o succesiune de reforme pedagogice, pentru adecvarea activităților de învățare la mutațiile profunde din sfera socială, economică și industrială. Accesibilizarea nivelurilor de învățare, eficientizarea activității școlare, legarea mai strânsă a



programele de învățământ de proiectele umane, sociale și economice devin cerințe imperative ale tuturor țărilor. În a doua jumătate a ultimului secol s-au produs schimbări radicale în conținuturile educației, încercându-se schimbarea din mers a stărilor de criză pe care le traversează sistemele de învățământ.

Experiența României din ultimele două secole în domeniul învățământului exprimă o tendință continuă de sincronizare cu experiențele pedagogice ale statelor europene avansate. Procesul de modernizare a școlii românești poate fi structurat în câteva etape. Între 1864 și 1918 se pun bazele unui sistem modern de învățământ, prin câteva legi ale învățământului de mare răsunet: **Legea instrucțiunii publice** a lui Alexandru Ioan Cuza, din 1864, care statua caracterul general, obligatoriu și gratuit al învățământului primar, și legile elaborate de Spiru Haret, marele reformator al școlii românești, în perioada 1898-1904, constituind un moment esențial în implementarea unei concepții unitare și moderne asupra învățământului din România. A doua etapă, între 1919 și 1948, reprezintă realizarea sistemului național unitar de învățământ, printr-o tendință accentuată de sincronizare cu mișcarea pedagogică și culturală europeană, valorificând în același timp experiența tradițională a liniei reformatoare a lui Spiru Haret. Etapa de după 1948 reprezintă, sub influența unui regim politic străin de realitățile naționale, o perioadă cu multe sincopă, caracterizată printr-o politizare și o tehnicizare excesivă a procesului de învățământ, care se accentuează până în 1989, deși se înregistrează și eforturi de modernizare a sistemului de învățământ românesc, prin legile învățământului din 1968 și 1978, stabilindu-se, între altele, durata învățământului obligatoriu de 10 ani, ca în cele mai multe țări din Europa. După evenimentele revoluționare din 1989 se produce o democratizare accentuată a structurilor și a relațiilor din învățământ, prin instituirea unei noi reforme, de amploare și profunzime.

Cu toate aceste traiectorii sinuoase ale dezvoltării sale, școala românească, având la bază o tradiție temeinică și un corp profesoral calificat, a oferit an de an generații de absolvenți bine pregătiți, proces soldat în ultima vreme cu o intensă migrație a „creierelor” (pentru care încă nu sunt create condiții de afirmare în țară), către țările dezvoltate din Europa și din America. Școala românească își va împlini menirea tocmai când marile ei resurse de inteligență și de potențial creator vor fi valorificate în țară, într-o evoluție economică reală, în concordanță cu stările firești din lumea civilizată. (*Gh.S.*)

În această perspectivă ascendentă, școala viitorului va înregistra mutații profunde, beneficiind de marile descoperiri ale științei și de progresul tehnologic fără precedent al acestui început de secol. Cipurile de memorie, deja în curs de implementare tehnică (în institutele de cercetare din Anglia se lucrează la un astfel de proiect, el fiind aproximat la un preț de o mie de dolari; în Israel se realizează primul computer biologic, mai mic decât o picătură de apă, cu o viteză de un miliard de operații pe secundă; în Germania, interfața computer-creier se realizează cu ajutorul nervilor de broască), vor conține informațiile esențiale din diverse domenii ale cunoașterii: fizică, biologie, chimie, limbi străine, inginerie genetică și mecanică, domeniul nuclear și subnuclear. În astfel de condiții, învățarea se va realiza extrem de rapid, în școli speciale, situate în mijlocul unei naturi nepoluată. Pragmatismul derivat din filozofia lui Dewey, un continuator al ideilor lui Charles S. Pierce

(1839-1914, „Ce este pragmatismul”) și William James (1842-1910, „Introducere în filozofie”, „Studii de empirism radical”), după care o teorie nu are valoare atâta timp cât nu se experimentează, va prima într-o astfel de școală. Ideile importante, cu impact direct asupra omului ca ființă biologică, asupra longevității și sănătății lui, vor putea fi valorificate. Educația se va dezvolta în direcția valorificării sistemelor de energie înaltă, nepoluantă, a materialelor bioorganice, a metamaterialelor, a sistemelor de transport rapide, cum ar fi elicopterul sau naveta subspațială individuală sau cu număr restrâns de persoane.

Școala viitorului va fi computerizată, dotată cu o imensă bancă de date, având toate disponibilitățile pentru dezvoltarea armonioasă a adolescentului: piscină, sală de sport, terenuri de golf etc. Vor exista sisteme de biblioteci electronice, accesate de orice doritor de pe planetă, fără a se mai deplasa în locul respectiv și a necesita



formalități complicate. Cu toate acestea, bibliotecile clasice nu vor dispărea, ci vor fi adaptate din punct de vedere tehnic și logistic pentru o informare rapidă, folosind în paralel liniile computerizate de informatică. Comunicațiile vor fi performante: sisteme audio-video prin satelit, cu ecrane laser sau cu holograme, rețele de calculatoare de mare viteză, laptop-uri individuale, de mărimea unui caiet, și hiperdiscuri de sticlă, videotelefoane portabile. În noua școală, interdisciplinaritatea va ocupa un rol important: chimia, fizica și biologia vor fi studiate ca un ansamblu, pentru că se influențează reciproc, istoria, geografia și fizica vor constitui o altă arie curriculară, în timp ce științele umaniste și cele șapte arte vor fi studiate separat. Pentru disciplinele umaniste se vor constitui adevărate ateliere de lucru, în care se vor testa abilitățile elevilor de a realiza creații de artă picturală, de a compune scrieri literare, de a sculpta. Vor apărea instrumente noi, cum ar fi dalta ultrasonică,

laserul tăietor de statui în metale, „tăblița electronică” (*electronic scroll*), videodictafonul, cu sistem de contorizare a greșelilor de gramatică sau cu dicționare în diverse limbi. Holofonul și holovideotelefonul vor deveni aparate curente în lumea viitorului.

Noii subiecți ai învățării vor trebui să stăpânească tehnicile de folosire a complexei înzestrări tehnologice a viitorului, de la sistemul portabil de regenerare a organelor interne ale corpului, setat pe dicționare de boli posibile, până la sistemul de propulsie a navetei individuale de zbor. Unele aparate vor putea fi folosite pentru reglarea climei sau supravegherea combinelor electronizate, independente, din agricultură. Roboții vor supraveghea fie întreaga casă, fie o parcelă de pământ aparte dintr-o fermă a viitorului. Probabil că aceste estimări vor părea nerealiste, dar, de cele mai multe ori, fantezia este depășită de realitate și, în cele din urmă, aceste previziuni ale *hi-tech*-ului vor prevala. (*H.S.*)

#### **ADDENDA**

##### **Mircea Malița, 1978**

„Timp îndelungat sistemul educațional s-a comportat ca o uriașă locomotivă, greoaie, pufăitoare, supraîncălzită și cu randament mai mic de 7%. Educatorul de azi este în situația unui om care înmagazinează într-un depozit, a cărui capacitate o ignoră, obiecte vechi și noi, folosite și strict ornamentale, prețioase și fără valoare deopotrivă. Educatorul viitorului va pune pe rafturi cunoscute lucruri sortate după natura, mărimea și valoarea lor. Lumea se va mira cum noțiunea de randament, inspirată de mașinism, n-a fost preluată de pedagogie decât prea târziu, pentru a deveni criteriul de apreciere a fiecărui act didactic. Toate instituțiile s-au schimbat în lume, în afară de sălile în care copiilor docili în fața unui dascăl le sunt administrate cunoștințe cu obsesia cât? fără preocuparea în ce scop?”

##### **Adevărul, 2002**

„Elevii și dascălii din școli și licee își vor desfășura activitatea informatizat, începând cu anul 2002. Ministerul Educației și Cercetării a lansat programul «E-school» prin care predarea, evaluarea elevilor, gestiunea structurii organizatorice și monitorizarea sistemului de învățământ se vor realiza cu ajutorul calculatorului.

Școlile și liceele vor fi dotate cu laboratoare de informatică, se vor realiza manuale în format electronic, demonstrații și documentare video și vor fi instruite cadrele didactice pentru a putea lucra informatizat. Predarea se va baza pe exerciții, situații problematice, jocuri educative, toate prezentate pe calculator. Acestea vor pune accent pe ceea ce poate face elevul și nu pe ceea ce poate reproduce. Evaluarea elevilor se va face tot computerizat, pentru a fi mai precisă. Se va introduce catalogul electronic, iar concursurile, evaluările, testele la nivel local, județean și național se vor realiza prin intermediul calculatorului.

MEC și-a propus ca, până în anul 2010, programul de reformă a învățământului «E-school» să fie implementat în școli. Fondurile sunt estimate la peste 1,3 milioane euro. Avantajele preconizate se referă la ușurarea procesului de învățământ și la creșterea competenței și creativității elevilor. Rămâne de văzut însă cum se va schimba concepția dascălilor asupra modului de realizare a procesului de învățământ.”



## Școala ca temă literară

În ciuda efectelor benefice pe care le are asupra formării omului, școala, ca temă literară, este reprezentată, cel mai adesea, într-o viziune negativă, ca spațiu de reclusiune, opriment, periclitat, ca în unele clipuri postmoderniste șocante, „The Wall“ de pildă, al formației Pink Floyd, în care elevii intră pe o poartă pentru a ieși, pe alta, ca dintr-o imensă mașină de tocat carne, sub formă de filamente de o materialitate inconsistentă. Școala este văzută ca o instituție a desființării individualității, candidații la învățătură intrând „întregi“ la minte, dar fiind transformați, la finalul perioadei de studiu, în „cannon fodder“, „carne de tun“, în persoane lipsite de imaginație, integrându-se într-un sistem care promovează experimentele sociale dezastruoase, elimină creativitatea ca normă de viață, îndeamnă la activități belicoase, segmentare, justificate sau nu. Într-un astfel de context, individul nu are nici o șansă de supraviețuire biologică sau socială, el devenind un „pion“ într-un angrenaj complex și abstract, ce-i rezervă, în final, ca mulțumire, „disparația de pe scenă“.

Operele literare ale scriitorilor români, ca majoritatea celor din literatura universală, ilustrează cu precădere această latură negativă. În scrierile sale memorialistice, Ion Ghica îl evocă pe Nicu Bălcescu atacat la poarta liceului „Sf. Sava“ de un Cerber, un Sotea al timpului, care prindea copiii și-i jefuia de produsele cumpărate de la simigerie, răvășind totodată foile cu însemnările de istorie ale revoluționarului de mai târziu, de la 1848. Eminescu însuși se vede prăbușit „în colbul școlii“, supus monologului interminabil al unor dascăli „mâncați de molii“, învățăcelul preferând evadarea în sfera erotică: „Eu priveam la craiul Ramses și visam la ochi albaștri.“ Nică a lui Ștefan a Petrei, cel mai adesea, evada și el din spațiul școlar, devenit amenințător, fie dintr-un sat străin, de la Broșteni, „cu gheața în spate de frică“, fie chiar de la școala din sat, urmărit, prin păpușoi vecinilor, de doi hojmalăi, după ce pe răbojul de procitanie se adunaseră nenumărate greșeli. Pentru Creangă, învățătura scolastică a timpului este „curat meșteșug de tâmpenie“, iar școala de la Fălticeni, o adevărată „fabrică de popi“, care nu oferea o pregătire cu adevărat durabilă și folositoare.

Încă din perioada clasicilor se conturează, în literatura română, portretul negativ, chiar terifiant, al dascălului, campion în această latură fiind, desigur, domnul Vucea al lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea. La Caragiale, în schița „Un pedagog de școală nouă“, memorabil este Marius Chicoș Rostogan, promotor comic, emblematic, al reformei perpetue a învățământului românesc din ultimele două secole. Profesorul se înscrie, în toate schițele lui Caragiale, într-un adevărat „lanț al slăbiciunilor“ amicale, la capătul căruia se promovează examenele sau se ia „bacaloriatul“, căci toți sunt copii „de familie bună“.

Scrierile literare din secolul XX nu schimbă, în genere, perspectiva asupra școlii. Aceasta rămâne un spațiu de reclusiune, de înăbușire a personalității tânărului, un „Liceu – cimitir/ Al vieții mele –/ Profesori pedanți/ Și examene grele“, cum spune George Bacovia. Libertatea se obține în spațiul exterior, prin inerentele implicații erotice ale vârstei, ca în romanele „Corigent la limba română“, de Ion Minulescu, sau „Elevul Dima dintr-a șaptea“, de Mihail Drumeș. Altfel, liceul rămâne același mediu perfid, cu bufonerii de cancelarie, ca în „Parada dascălilor“, de Anton Holban, cu atmosferă glacială, apăsătoare, în clase, ilustrată mai întâi, prin anii 1921-1924, de Mircea Eliade în „Romanul adolescentului miop“, rămas în manuscris, apoi mai pregnant în anii '30. În „Cartea nunții“, G. Călinescu emancipează elevul, eliberarea acestuia fie din atmosfera statică a „casei cu molii“, fie de rigorile școlii venind prin practicarea sportului, a modalităților de petrecere a timpului liber dezvoltate de societatea modernă.

Sunt însă și opere literare care tratează școala ca mediu benefic al formării personalității, ca într-un veritabil Bildungsroman. Exemplară este, în această latură, nuvela „Budulea Taichii“, a lui Ioan Slavici, în care personajul principal, Huțu, străbate, în viziunea



realistă a scriitorului, toate treptele unei veritabile împliniri umane. În „Domnu Trandafir“, Mihail Sadoveanu, din perspectiva scriitorului matur, care își întoarce privirea melancolică asupra anilor de școală, fixează pentru eternitate figura emblematică a dascălului de la țară, plin de dăruire și de simțire națională. Niculaie, din „Moromeții“, vede în școală unica șansă de evadare dintr-un spațiu epuizat ca resurse de împlinire umană. Școala, ca mediu de emulație cognitivă, ca aventură a cunoașterii, transpusă apoi în aventuri reale, autentice, ale unui grup de tineri entuziaști, se ilustrează în romanul „Cireșarii“, de Constantin Chiriță.

În ultimele secole, tema școlii, interferentă cu tema jocului sau a copilăriei, pătrunde și în scrierile importante din literatura universală, mai întâi ca exercițiu memorialistic, la Goethe, de pildă, în „Suferințele tânărului Werther“, apoi în romanul adolescentului, asiduu frecventat în secolul al XIX-lea de Charles Dickens, în „David Copperfield“, de Mark Twain, cu celebrele aventuri ale lui Tom Sawyer și Huckleberry Finn, de Jack London, după aceea, în secolul XX, de William Faulkner, James Joyce și mulți alții. (*Gh.S., H.S.*)

*Manualul HUMANITAS*

## MIRCEA ELIADE

### Romanul adolescentului miop Corigența

MIRCEA ELIADE (1907, București – 1986, Chicago). Prozator, eseist, istoric al religiilor. Opera lui este vastă, putând cu greu să fie străbătută în toată complexitatea ei. Dintre lucrările literare propriu-zise, menționăm în ordine cronologică: „Memoriile unui soldat de plumb“ (1922), „Isabel și apele diavolului“, „Romanul adolescentului miop“ (1924-1925), (1930), „Maitreyi“ (1933), „Lumina ce se stinge“ (1934), „Șantier“ (1935), „Huliganii“ (1935), „Domnișoara Christina“ (1936), „Șarpele“ (1937), „Secretul doctorului Honigberger“ (1940), „Noaptea de Sânziene“ (1955), „Nuvele“

(1963), „Pe strada Mântuleasa“ (1969), „În curte la Dionis“ (1978), „Nouăsprezece trandafiri“ (1980), „Memorii“ (1980). Lucrările științifice sunt numeroase și de o profunzime ce i-a asigurat o incontestabilă notorietate mondială: „Yoga. Essais sur les origines de la mystique indienne“ (1936), „Mitul reintegrării“ (1942), „Comentarii la legenda meșterului Manole“ (1943), „Tratat de istorie a religiilor“ (1949), „Sacru și profan“ (1956), „Aspecte ale mitului“ (1963), „De la Zalmoxis la Genghis-Han“ (1970), „Istoria credințelor și ideilor religioase“ (1976-1978).

„Romanul adolescentului miop“ este una dintre cele mai surprinzătoare scrieri memorialistice ale lui Mircea Eliade, atât prin stilul direct și sincer, adolescentin, desprins din exercițiul de compunere școlară, cât și prin intrarea târzie în atenția publică, întâmplată postum, abia în anul 1989. Redactat în perioada 1924-1925, acest roman autobiografic evocă o perioadă distinctă a vieții lui Mircea Eliade, aceea de formare individuală, a școlarității, cu idealurile, neîmplinirile și ezitățile ei. Fragmentul selectat din capitolul „Corigența“ radiografiază, la un sfârșit de an școlar, una din sincopile cele mai tensionate ale vieții de elev, insuccesul școlar, nu total și irevocabil, ci numai corigența, amânarea încheierii anului școlar, pentru încă o încercare, o nouă și ultimă încordare a forțelor. Adolescentului Mircea Eliade, împătimit de lecturi literare și științifice de o mare diversitate și profunzime, i se mai acordă o șansă la matematică, obiect cu ghinion perpetuu, pentru că și anul acesta, ca un Goe redivivus, va rămâne corigent, fapt prevăzut de altfel de împlicinat încă din iarnă.

Motivele acestui eșec sunt simple și liber consimțite: „Am rămas corigent pentru că am vrut eu sau, mai exact, nu am promovat, pentru că nu am vrut“. Totul se reduce, până la urmă, la ceea ce este simptomatic de cele mai multe ori pentru elevi: lipsa de voință. De altfel,



tema acestui fragment, un mic studiu de caz, este tocmai aceasta, devenind, prin întâmplări semnificative, radiografia unei stări de spirit, exersate, în scenarii previzibile, la fiecare sfârșit de an școlar. Așadar, ceea ce fusese prevăzut se întâmplă și acum: profesorul de matematică, Vanciu, anunță că elevii cu note necorespunzătoare, având calificativul „insuficient”, pot să vină, peste trei zile, să-și îndrepte notele, chiar „orice notă”, fiindcă verificarea va fi din materia fiecărui trimestru.

Evident, nu o procedură de evaluare din anul de grație 1924, într-un învățământ prin excelență scolastic, rigid, din liceele vremii ne interesează, ci lupta cu sine însuși a candidatului la o astfel de probă hotărâtoare. Ca orice act de mare eroism, decizia adolescentului este împărtășită cu voce tare tuturor: „— În noaptea asta *nu se doarme*, băieți!”. Chiar își organizează, cu voce tare, timpul de lucru în cele trei zile, cu o minuție demnă de invidie: „Mă apuc să învăț la două. Lucrez până la zece noaptea. Mănânc, mă culc, mă scol la două. Lucrez până mâine dimineată, apoi repet operația de două ori. Astăzi isprăvesc trigonometria, mâine la prânz învăț din algebră combinațiile, binomul lui Newton și triunghiul lui Pascal.” Exploratorul propriilor limite este conștient că matematica de la începutul secolului douăzeci este o știință dificilă, abstractă, cu un grad prea redus de aplicabilitate, deci care trebuie învățată în liniște, nu în alternanță cu alte pasiuni, cum ar fi lecturile dintr-o carte de Auguste Comte, „Istoria literaturilor romanice”.

Pentru că trigonometria nu-l atrage pe viitorul istoric al religiilor, începutul este extrem de dificil, existând destui factori perturbatori: fereastra scârțâie, creionul nu este destul de ascuțit, s-a așezat incomod, cerneala s-a uscat în călimară. În sfârșit, efortul de învățare începe: candidatul la examenul de corigență desenează mai întâi un cerc, din care obține însă nu un arc de cerc de treizeci și cinci de grade, ci de patruzeci și cinci, al cărui sinus e de  $\frac{3}{\sqrt{2}}$ , în

timp ce cosinusul este de  $\frac{2}{\sqrt{3}}$ , adică a opta parte dintr-un cerc. În final, după mai multe

încercări, reușește să traseze un arc de cerc de treizeci și cinci de grade, iar foile celelalte sunt aruncate pe fereastră. Drept satisfacție, citește trei pagini pe nerăsuflăte, bine și limpede scrise, dar cu timpul gândurile zboară în altă direcție: că, de pildă, peste o lună, el va ajunge, în vacanță, la Dumbrava Sibiului.

Pe acest traseu al renunțării bănuite din start, învățătura se desfășoară anevoios, în trepte temporale marcate cu strictețe, ca într-un sentiment de exasperare a trecerii timpului: „La șapte mi-a fost sete; la șapte și un sfert mi s-a rupt creionul, la șapte și jumătate am devenit melancolic auzind ciripitul paserilor, la opt m-am socotit persecutat, la opt și un sfert am aprins lampa”. Elevul ce se vrea sânguincios trăiește intens scurgerea clipelor, astfel încât observația trăirilor proprii devine mai amănunțită. El găsește mereu pretexte de a se sustrage obligației principale, aceea de a învăța: suferă de foame, face un duș, citește o revistă, la o oră mai târzie exersează la pian, apoi face însemnări psihologice pentru roman, scăpând de supliciu la nouă fără cinci, când este chemat din nou la masă. Când se întoarce în mansardă, ora e deja unsprezece și un sfert, fapt ce îl hotărăște să continue învățarea în zori, cu mintea limpede, planificându-și să se trezească mai întâi la trei, apoi la patru, în fine la cinci, dormind însă cu un ceas și jumătate mai mult decât stabilise. Dimineata citește însă din nou din Auguste Comte. În această strategie a renunțării, comică până la urmă, la opt și un sfert începe marea dilemă a analizei șanselor și a alternativelor, condusă după o logică impecabilă de eliberare a ființei de griji, în care însă efectele sunt răsturnate. Renunțarea este, în mod paradoxal, soluția cea mai bună, aproape un angajament care poate stămi ilaritate: „Chiar e mai bine să mă lase corigent. Am destulă vreme la vară să învăț cu sârg. Am să învăț patru ceasuri pe zi, de va rămâne Vanciu uluit. [...] E foarte inteligent ceea ce fac...”.



Replica „Nu sunt decât un adolescent ca și toți ceilalți” pare să aibă o semnificație mai largă, această discuție tragi-comică despre lecția de trigonometrie putând fi raportată la societatea care își propune scopuri mari, dar eșuează prin eliminarea lor treptată, din cauza incapacității de concentrare sau, pur și simplu, din lipsă de voință sau din lene. Faptul că adolescentul eșuează în efortul titanic de a învăța trigonometria într-o zi nu reflectă aici decât ipostazele oscilante ale unui caracter în curs de formare, subminat de o temporalitate vicleană, dar, în plan mai general, poate duce la un modus vivendi specific firilor comode, nepăsătoare („Ce-mi pasă?” e o întrebare repetată în text), la o liniște cehoviană, care prevestește moartea spirituală. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 4/ p. 112.** Numiți câteva dintre tehnicile de amânare la care recurge tânărul.

Strategia amânării e tehnica narativă dominantă în text, fiind distribuită în momente semnificative, de altfel minuțios relevate în cuprinsul comentariului anterior. Mai întâi adolescentul citește din lecturile preferate, apoi constată că instrumentele cu care studiază trigonometria nu sunt adecvate, că enunțurile matematice nu par logice, în plus, la ora patru și jumătate eroul trebuie să facă dușul, la ora opt se socotește persecutat, la nouă fără douăzeci face câteva însemnări psihologice pentru roman, apoi la nouă fără cinci este chemat la masă, toate acestea în cele din urmă determinând amânarea *sine die* a învățării. Pretexte ale amânării sunt multe, relevate într-o bună cunoaștere a psihologiei învățării: cititul pe timpul nopții obosește, ceasul, deși sună la cinci, nu este auzit, iar oboseala îl cuprinde treptat pe învățăcel. Raționamentele ce conduc la decizia finală amintesc de replica personajului feminin din romanul „Pe aripile vântului”, de Margaret Mitchell: „Și mâine e o zi”, învățarea matematicii fiind amânată pentru vacanța de vară.

**Ex. 5/ p. 113.** Credeți în seriozitatea afirmației din final? („Trebuie să învăț, o dată, temeinic, matematica.”) Explicați.

Mai întâi, matematica este un obiect mereu deschis înnoirilor, de aceea învățarea ei, „o dată, temeinic”, ține de o utopie, de simțul scolastic imprimat de profesori elevilor. La fel ca orice domeniu fără granițe, învățarea matematicii se dovedește a fi dificilă, adolescentul creându-și iluzia că acest lucru e posibil. În al doilea rând, plasată în context, în finalul fragmentului, afirmația respectivă este încă o amăgire în euforia unui sfârșit de an școlar, pentru că, evident, în vacanța de vară se va repeta același supliciu al motivelor inventate și al termenelor amânate. (H.S.)

### **ADDENDA**

**Mircea Handoca, 1989**

„Romanul adolescentului miop e un jurnal deghizat, autorul mimând că aceste notații sunt doar «materia primă» ce urmează să fie prelucrată. Intenționat, însă, transformarea n-a mai avut loc. Mircea Eliade ne prezintă astfel prima formă a concepției sale asupra **autenticității**, teoretizată ulterior în eseurile sale și perfecționată în **Maitreyi** (1933) și **Șantier** (1934).

Viața de licean nu constituise până în 1924-25 cadrul nici unei cărți din literatura noastră. Școala, adolescența, experiențele erotice le vom întâlni cu mult mai târziu, în **Elevul Dima dintr-a șaptea** de Mihail Drumeș și **Cișmigiul et Comp.**, de Grigore Băjenaru, devenite best-seller-uri ale câtorva generații.

**Romanul adolescentului miop** – precedându-le cu câteva decenii – le e, îndubitabil, superior prin sinceritate și autenticitate, prin fervoarea și febrilitatea unor capitole care ne familiarizează cu preocupările enciclopedice de orientalism, istorie a religiilor, filozofie și literatură universală, prin felul cum foarte tânărul autor trece pe nesimțite, cu dezinvoltură, de la o tonalitate la alta. Nu trebuie să uităm: avem în față opera unui adolescent, elev de liceu, care anterior se exersase în scrierea câtorva nuvele, povestiri fantastice și articole științifice și de popularizare.”



Petru Mihai Gorcea, 1993

„Uncle din personajele romanelor sau nuvelor lui Mircea Eliade caută cu înfrigurare calea spre sfîntenie; tragismul condiției lor constă în faptul că nu o găsesc. Mircea Eliade a găsit, însă, un echivalent modern al sfînteniei: el a ieșit, prin creație de înaltă valoare, din meandrele labirintului în care l-a aruncat epoca lui. Poate că sfinții cei adevărați ai epocii noastre sunt marii creatori de valori artistice, științifice, filozofice și, de ce nu, religioase – într-un cuvânt marii creatori întru spiritualitate.”

Manualul HUMANITAS

## MARIN PREDA

**MARIN PREDA** (1922-1980). Destinul terestru al lui Marin Preda se suprapune, până la un punct, greu de identificat, cu acela înscris în mitologia operei sale, prin personajul memorabil Niculaie Moromete. Viitorul scriitor s-a născut la 5 august 1922, în Siliștea-Gumești, sat teleormănean din Câmpia Dunării. Studiază la Școala Normală din București, luând, la sfârșitul anului școlar 1940-1941, examenul de capacitate, dar își întrerupe studiile din cauza lipsei de mijloace financiare. Debutază cu schița „Părlitu” în foiletonul „Popasuri”, adaosul literar al ziarului „Timpul”, unde mai publică o serie de nuvele – „Calul”, „Strigoaica”, „Salcâmul”, „Noaptea”, „La câmp”, „Rotila” –, câteva dintre ele fiind reluate în volumul debutului său editorial, „Întâlnirea din pământuri”, din anul 1948. Primul volum din „Moromeții” apare în 1955, iar al doilea în 1967, în acest roman monumental scriitorul creând un spațiu imaginar inconfundabil, al satului românesc din Câmpia Dunării. Celelalte romane publicate de Marin Preda, „Risipitorii” (1962), „Intrusul” (1968), „Marele singuratic” (1972), „Delirul”, (1975), „Cel mai iubit dintre pământeni” (1980), mențin observația profundă, de multe ori critică, asupra realităților societății românești din a doua jumătate a secolului douăzeci. „Imposibila întoarcere” (1971) și „Viața ca o pradă” (1977) sunt cărți de atitudine și de confesiuni literare. Marin Preda se stinge din viață la 16 mai 1980.

Cum se poate ușor observa, aceste cărți dezvoltă

o întindere vastă a narațiunii, conținând subiecte multiple: fie tragedia unei familii supuse vitregiilor istoriei necruțătoare („Moromeții”), fie a unei lumi nou constituite, săracă în manifestări („Intrusul”, „Marele singuratic”), fie chiar zbuciumul teribil al scufundării în neant, în „abisul nonexistenței”, în infernul unor relații conjugale comunizate de o degradare accentuată a lumii, în ultimul roman al scriitorului, „Cel mai iubit dintre pământeni”.

Romanul „Moromeții”, veritabilă saga a unei familii de țărani din Câmpia Dunării, fixează în eternitate o realitate pierdută, aceea a satului românesc tradițional pe cale de dispariție, a ultimilor țărani arhaici, autentici, care se pierd treptat în negura devoratoare a timpului și a unei istorii necruțătoare. Scrierile lui Marin Preda poartă așadar nostalgia unei lumi arhaice, apuse, lumea rurală tradițională, înconjurată de o aură legendară, dar și zbuciumul unei perioade în care impactul istoriei asupra omului are consecințe devastatoare. Pe această pantă coborâtore a timpului istoric, volumul al doilea al romanului „Moromeții” scoate la iveală perioada nefastă a colectivizării, din anii '50, cu toate înscenările, cu toți declasații și ariviștii noilor timpuri, Mantaroșie, Ouăbei, Isosică, fapte și personaje ce vor eroda încetul cu încetul personalitatea lui Ilie Moromete, grăbindu-i sfârșitul, iar „Cel mai iubit dintre pământeni” radiografiază crâncena perioadă a stalinismului, cu reprimări crunte și silnicii de neiertat.

## Ora de istorie

„Ora de istorie” este capitolul al VII-lea din „Viața ca o pradă”, carte în care Marin Preda își rememorează momente semnificative ale devenirii sale ca scriitor, într-o firească tendință de recuperare a „temporalului”, după tehnica proustiană din romanul „În căutarea timpului pierdut”. Dacă în „Moromeții” simbolurile temporale sunt definitorii pentru drama personajelor, în primul rând a celui principal, Ilie Moromete, în „Viața ca o pradă” demersul memorialist vine să completeze, cu aspecte de viață reală, destinul altui personaj, Niculaie, avându-l ca prototip pe autorul însuși.



Istoria este, pentru tânărul Marin Preda, aflat aici în ipostază de **personaj-narator**, un domeniu fascinant, un spațiu infinit, oricând deschis pentru cunoaștere, contingent cu imensa memorie colectivă a omenirii. Este un continuum spațio-temporal, ca expresie a eternității, „un fluviu care înainta spre necunoscut“, la capătul căruia școlarul își simțea „gândirea milenară (sentiment miraculos, care se micșorează pe măsură ce începem să trăim)“, având sentimentul că există „de atunci, de pe vremea egiptenilor și asirienilor“. Istoria devine, astfel, un punct de conexiune cu trecutul și, eventual, cu viitorul, pentru că legitățile istorice se pot deduce ușor din experiența anterioară a umanității, fiind predictibile din faptele de odinioară. Învățăceii au uneori „sentimentul divin“ de a deveni „atât de bătrâni, fiind atât de tineri“, de a dobândi, **avant la lettre**, înțelepciunea celor în vârstă. Iar profesorii, prin cumulum de cunoștințe și prin înțelegerea faptelor de istorie, se înscriu uneori în ipostaza de oameni bătrâni, de înțelepți.

Într-o astfel de lumină a sufletului, este așezat, la fel ca domnul Busuioc al lui Mihail Sadoveanu, și profesorul de istorie de la Cristur-Odorhei. La acest liceu pedagogic Marin Preda ajunge după ce ratase admiterea la școala cu același profil de la Câmpulung-Muscel, iar școala normală de la Abrud, la care ajunsese între timp, se desființase în urma Dictatului de la Viena, soldat cu pierderea Ardealului de Nord. Portretul fizic al personajului, conturat în câteva linii de către scriitor, nu pare să fie al unui profesor remarcabil. Este „un om mic de statură, chiar foarte mic, la limita dintre un pitic și un om normal“, dar impune respect prin faptul că își domină „complexul staturii“, al inferiorității fizice, trezind, la elevi, chiar un sentiment de simpatie. În privința notelor era la fel de sever ca toți ceilalți profesori, dorind ca elevii să învețe pentru a nu ajunge în situația de a rămâne corigenți.

Întâmplarea care îl scoate din anonimat și îl fixează în prim-planul narațiunii este, ca și în „**Domnu Trandafir**“, tot o inspecție, în care profesorul își ilustrează cu prisosință măiestria pedagogică. Necunoscutul care intră, într-o zi, în sala de clasă, împreună cu profesorul de istorie, este chiar un inspector, „un domn ale cărui picioare păreau mai înalte decât profesorul nostru întreg“. Profesorul este, ca totdeauna, liniștit, sigur pe sine, dar ceea ce face în adevăr memorabilă pentru narator toată această întâmplare e faptul că acum, într-un moment de cumpănă, dascălul, cu glas „aproape frătesc“, cere ajutorul elevului, acordându-i încredere, bazându-se pe el. Momentul acestei conexiuni memorabile dobândește el însuși caracter de eveniment istoric; imaginile devin mai vii: „M-am ridicat în picioare și în clipa aceea toate culorile pe care le îmbrăcau lucrurile și chipurile celorlalți parcă s-au intensificat brusc, lumina geamurilor înalte a devenit parcă violetă, cotoarele albastre ale manualelor de pe bănci au prins dungii roșii“, parcă printr-un straniu efect Doppler, ce modifică lungimea de undă a luminii. Elevul vorbește cu siguranță, fără a face paradă de cunoștințe inutile aduse în discuție, despre venirea, ca ministru de finanțe, pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, în 1661, a lui Colbert, după ce Fouquet, considerat un „jefuitor“, fusese destituit. Colbert se fixase definitiv în memoria lui Marin Preda prin destinul său tragic: a murit în dizgrație, pentru că încercase să-l împiedice pe rege să-și ruineze regatul. Această scenă în care profesorul și elevul comunică pe aceeași lungime de undă are toate atributele unei „clipe astrale“, atemporale, pentru că, după răspunsul detaliat al elevului, totul revine la normal, lecția decurgând excelent, în nota obișnuită în care profesorul cel mic își desfășura activitatea. Marea înclăștare din acel moment suspendat în timp se face simțită și asupra elevilor. La sfârșit, clasa izbucnește în chiote de entuziasm, astfel că pedagogul este nevoit să reintre în clasă, pentru a-i atenționa pe elevi asupra păstrării liniștii.

Deliciul aparte al acestor clipe de evocare a trecutului va dispărea însă curând din lecțiile de istorie, pentru că, după puțin timp, profesorul însuși dispare din colectivul didactic, plecând la concentrare și apoi pe fronturile de luptă ale zbuciumatei istorii a celui de al doilea război mondial, din care nici nu se mai știe dacă s-a întors vreodată. Textul se constituie într-o tabletă, un frame izolat, o străfulgerare de memorie în care, printr-o scenă memorabilă, cu imagini foarte vii, trecutul poate lua simbolistica unei efigii pe care patina timpului nu o mai poate șterge. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 8/ p. 118. Discutați semnificația frazei: „Trebuia să arătăm că știm și nu că am învățat.”

Această idee face distincția între învățământul dogmatic, scolastic, unde invenția, creația nu există, și învățământul autentic, mereu deschis înnoirii, inovației. Deosebirea dintre aceste două tipuri de învățare este evidentă: învățătura de tip dogmatic creează personalități mecanice, care în unele domenii, repetă aceleași lucruri învechite, în timp ce învățarea activă, mobilă, presupune mereu schimbare, creativitate, benefică pentru om și pentru personalitatea umană în general.

Ex. 4/ p. 119. De ce credeți că Marin Preda omite numele profesorului său de istorie? Alegeți dintre variantele: • nu și-l mai amintește; • nu vrea să îi dezvăluie identitatea pentru a nu-l pune într-o situație stânjenitoare; • identitatea reală a personajului nu are nici o relevanță pentru relatare.

Numele profesorului este intenționat omis de Marin Preda, deși personajul este descris într-un mod realist, fără note idilice de înfrumusețare, chiar subliniind contrastele dintre statura lui mică și energia spirituală deosebită, care îl va impresiona până și pe inspectorul venit să asiste la lecție. Deși are un portret concret, el nu este perceput ca individualitate, ci ca o poartă de comunicare cu marile momente ale trecutului și ale memoriei colective. Personajul se va pierde, de altfel, în vârtoarea războiului, practic dispărând de pe scena lumii. Rolul lui este însă altul, acela de medium prin care elevii inițiați, având simțul istoriei, acest „sentiment divin”, comunică cu trecutul, reconstituie acest lung „fluviu” al timpului, călătorind de-a lungul lui, într-o direcție sau alta. În acest proces, numele profesorului nu are nici o importanță, fiind mai puternic fixată în memorie clipa în care porțile fascinante ale timpului s-au deschis în mintea elevilor. (H.S.)

### ADDENDA

Eugen Simion, 1998

„*«Viața ca o pradă»* (1977) nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formație, cum l-au socotit unii comentatori. Un număr de pagini reconstituie debutul literar al autorului: amintiri, portrete de scriitori cunoscuți, evocare a atmosferei cultural-politice de la începutul deceniului al V-lea, experiențe de lectură etc. [...]

*Viața ca o pradă* este și un jurnal, în sensul **Cuvintelor** lui Jean-Paul Sartre, despre nașterea și criza vocației literare. Acest aspect este, de altfel, esențial și neobișnuit în literatura noastră. Printre alte aspecte, cartea lui Marin Preda poate fi apropiată și de formula lui Gide din *Jurnalul «Falsificatorilor de bani»*, o prelungire a literaturii în conștiința individuală și a tipologiei livești în viață.”

„Am putea numi *Viața ca o pradă*, din toate aceste pricini, un **roman-indirect** (ca *Șantier* al lui Mircea Eliade), unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficțiune, mai vin a doua oară în fața ochilor ca indivizi reali, identificabili într-o nouă narațiune, ce își propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut.”

Manualul HUMANITAS

## G. CĂLINESCU

### Tot mai înveți, maică?

G. CĂLINESCU (1899-1966). Critic și istoric literar, prozator, poet, publicist. Încheie șirul de scriitori prolifici de tip enciclopedic din literatura română, cuprinzând, cu realizări notabile, toate câmpurile de creație: istorie și critică literară, proză, poezie, dramaturgie,

publicistică. Faima constantă de care se bucură se datorează celor două remarcabile studii despre Mihai Eminescu, „*Viața lui Mihai Eminescu*” (1932) și „*Opera lui Mihai Eminescu*” (1934), și imitabilei „*Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*” (1941), imensă frescă a



literaturii noastre, impresionantă prin dimensiunile monumentale, prin multitudinea de date biografice, istorice, economice, de epocă, prin analizele profunde și adevărate ale operelor și ale scriitorilor și prin stilul de o incontestabilă originalitate. Activitatea sa de istoric și de critic literar, cu o voce inconfundabilă în epocă, este mult mai bogată, cuprinzând, de la debutul cu „*Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldova dei secoli XVII e XVIII*” (1925), și „*Viața lui Ion Creangă*” (1938), „*Principii de estetică*” (1939), „*Istoria literaturii române. Compendiu*” (1945), „*Impresii asupra literaturii spaniole*” (1946), studii monografice despre „*Nicolae Filimon*” (1959) și „*Gr. M. Alexandrescu*” (1962), „*Vasile Alecsandri*” (1965), „*Estetica basmului*” (1965). Versurile sunt cuprinse în „*Lauda lucrurilor*” (1937), iar teatrul în volumele „*Sun sau Calea netulburată*” (1943) și „*Teatru*” (1965).

Creația de romancier pare să treacă în al doilea plan de valoare numai datorită uriașei umbre pe care o întinde, peste veac, opera de istoric și de critic literar. Vocația de romancier pare să fie, și ea, înăscută și se exercită cu naturalețe și siguranță încă de la început, în „*Cartea nunții*” (1933), apoi în „*Enigma Otiliei*” (1938), „*Bietul Ioanide*” (1953), „*Scrinul negru*” (1960).

„*Cartea nunții*”, după cum mărturisește însuși Călinescu, este „un roman liric, la modul grec, luând ca model «*Daphnis și Chloe*» de

Longos, un exercițiu pregătitor pentru construcțiile epice mai ample de mai târziu. Este un roman de dragoste în care scriitorul introduce temele și obiectele moderne ale vieții citadine din perioada interbelică, sportul, automobilul, călătoriile în străinătate, plajele estivale, personaje adolescente, surprinse în mediul școlar sau în implicații erotice. Personajele apar și dispar meteoric de pe scenă: Lola, Dora, Medy, băbătiile din „casa cu molii”, nubila Vera, tânărul Jim Marinescu, de curând întors de la studii din Italia. „*Bietul Ioanide*” și „*Scrinul negru*” sunt romane de epocă, în manieră balzaciană, descriind scena furtunoasă a anilor interbelici și postbelici, cu toate luptele politice, duse de legionari sau de comuniști, o lume cu adevărat în mișcare, cu transformări profunde ale claselor sociale, cu destine irepresibil marcate de schimbarea regimurilor politice. O lume în același timp de mucava, cu puține personaje animate de idealuri înalte, memorabil fiind arhitectul Ioanide, celelalte, din protipendada bucureșteană, Caty Zănoagă, un fel de doamnă Bovary, Hagienus, în închipuirea sa o reîncarnare a lui Alexandru cel Mare, Gaitany, Suflețel, Gavrilcea, fiind, în măsuri diferite, groțești, formând o lume decadentă, cea a aristocrației interbelice, anihilată de o agresivă lume comunistă, cu orizonturi înguste, unde „caracterele” mor ucise de gloanțele legionarilor sau de caruselul de neoprit al istoriei.

Textul „*Tot mai înveți, maică?*”, o tabletă apărută în „*Jurnalul literar*” în anul 1939, este o parabolă a antinomiei dintre viața reală, comună, și cea spirituală, ideatică, proiectată deseori în sferele înalte ale cunoașterii. Oamenii obișnuiți își duc viața fără mari complicații, într-o lume cu preocupări mărunte, singurul act de variabilitate fiind, poate, o nesfârșită și inutilă „trăncăneală”. În viziunea lor, e firesc să-și închipuie că învățarea este o activitate plictisitoare, limitată la perioade strict determinate, bizară la oamenii maturi, care, încă învățând, par neisprăviți, întrucât fiecare lucru se face, după tradiție, la timpul lui.

După cum se știe, primele romane ale lui G. Călinescu, „*Cartea nunții*” (1933) și „*Enigma Otiliei*” (1938), ilustrează o astfel de lume, cu personaje rămase prizoniere într-un timp revolut, într-o arhăitate încremenită. Babele din „casa cu molii” se află într-o opoziție totală cu lumea nouă, a tinerilor care practică sporturi moderne și își fac studiile în străinătate. Sunt personaje dintr-o galerie tipic realistă, ancorate într-o lume balcanică, în care prevalează teoria micului efort, văzut, prin amplificarea detaliilor din orizontul mărunț, ca fapt eroic. Cei care ies din rând, din banalul cotidian, intră deja în categoria personajelor bizare. Această atitudine se manifestă subiacent și în textul „*Tot mai înveți, maică?*” al lui G. Călinescu.

Întrebarea din titlu este pusă tocmai de gazda tânărului Călinescu, o babă, un arhetip degradat al comunității, cu o tipologie constantă în istoria literaturii. Tonul interogativ, între mirare și ironie, denotă suficiența umană în fața unor întâmplări mai greu explicabile, ținând de înțelegerea mai profundă a lumii. Textul demontează mecanismul tipic al curiozității, disimulată cu viclenia simplistă a unor întrebări cu tâlc, plasate în momente oportune: „— Maică — zicea ea —, n-ai



dumneata frate, prieten, om care să te vadă?”. Rostul omului este, după opinia babei, să petreacă, să se distreze cu prietenii, să se așeze la casa lui, să intre adică în rândul lumii. Fostul chiriaș, care locuise în aceeași cameră, avea o grămadă de prieteni, cu care petrecea timpul liber, și chiar un gramofon, pe care îl lăsase babei la plecare. La răspunsul criticului că e ocupat, baba îl suspectează chiar că e bolnav, slab „de piept”, lucru des întâlnit prin cartierele vremii, mai mult sau mai puțin selecte. Până și o studentă, fostă chiriașă la aceeași gazdă, trecuse printr-un astfel de efort („Doamne, ce mai citea! Citea și lua aspirină, lua aspirină și citea.”), dar se încadrase, în cele din urmă, în limitele consacrate ale normalității: „Da’ a terminat și s-a măritat, și acum e bine, la rostul ei. Ai să termenezi și dumneata odată, cu voia lui Dumnezeu.” Pentru omul simplu, învățătura este lucru complicat, chiar misterios, poate o boală, care se termină totuși și ea într-un anumit moment. Lumea obișnuită, normală, vrea să „termene”, filozofie a termenării altfel ușor de explicat. Omul nu este o ființă asiduă și rezistentă în cunoașterea lumii; eforturile de gândire sau de învățare sunt, pentru mulți, prea mari și dificile, având, în viziunea populară, efecte dezastruoase. Trecerea rapidă a vieții creează o filozofie a termenării, aplicată în sensul negativ al cuvântului.

Replica formidabilă, în text, este, după ce baba primește toate lămuririle necesare înțelegerii, tocmai acest „Tot mai înveți, maică?”, care dă măsura incapacității omului obișnuit de a înțelege că, în lumea modernă, viața reprezintă totuși mai mult decât parcurgerea, în liniște, ca un dat al sortii, a momentelor ei fundamentale. De aceea, și în această situație, gazda își menține părerea că și profesorul care încă studiază trebuie să se întoarcă la o linie normală a vieții: „Acum mai pune-te și dumneata pe trai, c-a trecut vremea învățăturii”.

Criticul literar, profesorul ciudat care încă mai învață, comite o abatere de la acest program existențial strict, fapt ce menține întreagă nedumerirea cea mare a babei. (H.S., Gh.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 3/ p. 122.** În ce categorie dintre cele identificate de Fr. Bacon (șiret, simplu, înțelept) poate fi încadrată „baba”? Dar profesorul?

Baba este o ființă simplă, care nu înțelege necesitatea învățăturii. Pentru ea, bunăstarea se traduce probabil, potrivit spiritului epocii interbelice, prin averi imobiliare, bani mulți și merinde în hambaré sau în pod. Marile disponibilități intelectuale, dinamismul ideilor îi scapă. Baba tipică încearcă să asigure un viitor mai bun pentru odraslele ei, să înfiripe mici idile în cartierul cu aer provincial, în târgușorul în care trăiește, și atât. Un exemplu de babă ale cărei trăsături sunt emblematice este Aglae Tulea, din „Enigma Otiliei”, de G. Călinescu.

Profesorul din această tabletă nu este, totuși, unul obișnuit, dedicat exclusiv muncii la catedră, este omul studios, profund, dedicat cercetării științifice. Este, de fapt, însuși Călinescu, factorul biografic transpărând ușor din text.

**Ex. 5/ p. 122.** Discutați semnificația ultimei replici a femeii: „Să stau eu toată ziua cu nasul în cărți!”.

Replica „Să stau eu toată ziua cu nasul în cărți!” explică totala lipsă de apetență a babei pentru activități intelectuale. Baba posedă însă o șiretenie simplistă, întrebările puse chiriașului voindu-se adevărate curse, din care personalitatea misterioasă a profesorului să transpară cu ușurință. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Eugen Simion, 1998**

„Întors din Italia, în vârstă de 28 de ani, autorul versurilor apărute în *Universul literar* și *Sburătorul* ar fi dorit să capete confirmarea talentului. Așteaptă, de aceea, opinia lui G. Ibrăileanu și E. Lovinescu: «De verdictul lor – mărturisește criticul undeva – depindea întreaga carieră a mea și încrederea în mine». Verdictul se lasă așteptat și G. Călinescu, luând tăcerea un răspuns, renunță la scris și «renunțarea aceea se cheamă critică»”.



## MARIN SORESCU

## La lecție

MARIN SORESCU (1936-1996). Poet, romancier și dramaturg cu o viziune complexă asupra vieții, apropiat de existențialiștii francezi, precum Albert Camus și Jean-Paul Sartre, sau de filozofii germani Friedrich Nietzsche („Știința voioasă”, „Așa grăit-a Zarathustra”, „Genealogia moralei”) și Martin Heidegger. Scrierile sale relevă criza acută a conștiinței moderne, incapabilă să-și mai găsească eliberarea din ataraxia condiției existențiale limitate. Marin Sorescu debutează cu volumul „Singur printre poeți” (1964), cărțile sale următoare, numeroase, fiind „Moartea ceasului” (1966), „Unde fugim de acasă?” (1966), „Tineretea lui Don Quijote” (1968), „Teoria sferelor de influență” (1969), „Tușiți” (1970), piesele de teatru „Iona” (1968), „Paracliserul” (1970), „Setea muntelui de sare” (1974) – conține piesele de teatru „Iona”, „Paracliserul”, „Matca”, „Pluta Meduzei”, „Există nervi” –, „La Lilioci”, 6 volume (1973-1996), „Trei dinți din față” (1977), „Viziunea viziunii. Roman într-o doară” (1982).

Marin Sorescu este un scriitor complet, care s-a ilustrat în toate domeniile literare, poezie, proză, dramaturgie, eseistică și critică literară. Descoperim, în toate acestea, un spirit strălucitor, un ironist fin și incorrigibil, un poet al paradoxului, al lucrului comun și în același timp, profund simbolic, un eseist plin de vervă, într-o expresie cu totul particulară și neașteptată, un romancier valoros, deși neexersat de ajuns, în fine, dar poate în primul rând, un dramaturg de talie europeană, reflectând în piesele sale teme și experiențele majore ale teatrului secolului douăzeci.

Dramaturgia lui Marin Sorescu este, probabil, poarta cea mai larg deschisă de înscriere a creației sale în circuitul valorilor universale.

Apărut într-o epocă încă plină de clișee ideologice, cu personaje schematice, având o existență comună, nutrită numai din lupta pentru impunerea ideilor politice ale vremii, teatrul lui Marin Sorescu – alături de piesele lui Dumitru Radu Popescu („Acești îngeri triști”, „Pisica în noaptea Anului Nou”), Iosif Naghiu („Întunericul”), Ion D. Sârbu („Arca bunei speranțe”), pentru a da numai câteva exemple –, reprezintă un efort de sincronizare cu problematica dramaturgiei europene și readuce în discuție drama destinului uman, existența absurdă, mai puternic marcată la noi de condițiile oprimate ale regimului totalitar.

Marin Sorescu este, îndeosebi în ciclul „La Lilioci”, creatorul unei lumi fantastice, desprinsă din satul românesc ancestral, cu strigoi, vârcolaci, babe ghicitoare și moșnegi preocupați de creșterea vacilor și a porcilor, într-un decor aproape suprarealist, alcătuit din colibe înconjurate de duzi, de nuci sau de păsări, ca în „Toamna patriarhului” a lui Gabriel Garcia Marquez. Este, de altfel, în toată poezia, un exponent al fantasticului cotidian, al asociațiilor lingvistice paradoxale, al metaforelor, simbolurilor și parabolelor profunde, care trec și în piesele sale. Clasificările de teatru poetic, teatru-parabolă, teatru-dezbatere, sunt frecvente în interpretările critice ale operei, poetul însuși fiind înclinat să accepte, de pildă în „Extemporal despre mine însumi” (1981), că teatrul reprezintă o modalitate mai potrivită, mai favorabilă de punere în text, în „scenă”, a ideilor poetice. În acest fel, piesele de teatru sunt pline de conotații metaforice și filozofice, dar sunt și „un vuiet de întrebări puse și nerezolvate”, întrebările grave de la sfârșit de mileniu asupra existenței individuale a omului și a destinului colectiv al omenirii.

Poezia „La lecție”, apărută în volumul „Tușiți” (1970), cu sens de parabolă, semnifică repetate momente de confruntare a poetului cu propria conștiință, într-un nesfârșit examen al destinului. Răspunsul mereu greșit la întrebări, în momente esențiale („De câte ori sunt scos la lecție/ Răspund anapoda/ La toate întrebările.”), relevă tema greșelii perpetue, ca predestinare, frecventă, de altfel, la Marin Sorescu. În poezia „Simetrie”, omul are de ales, mereu, între două drumuri, numai că de fiecare dată îl alege pe cel greșit: „Și după aceea în fața mea s-au căscat două Prăpăstii:/ Una la dreapta, alta la stânga./ M-am aruncat în cea din stânga,/ Fără măcar să clilesc, fără măcar să-mi fac vânt,/ Grămadă cu mine în cea din stânga,/ Care, vai,



nu era cea căptușită cu puf.". Ideea de festă ironică a destinului semnifică povara grea a omului asumată după izgonirea din Paradis. El este o victimă a propriilor sale nedumeriri, multiple, lecția de istorie fiind cea mai dificilă, fiindcă aici hazardul se manifestă din plin: „– Cum stai cu istoria? Mă întreabă profesorul./ – Prost, foarte prost,/ Abia am încheiat o pace trainică/ Cu turcii.”.

Istoria este segmentul cel mai vulnerabil al existenței, întrerupt, blocat undeva, amăgitor. la „o pace trainică/ Cu turcii“, după care evoluția umană recade în aceeași incertitudine. Legea gravitației nu e nici ea elucidată pe deplin, creând imaginea unui univers în decadentă, condus de probabilități, potrivit cărora „Toate lucrurile trebuie să ne cadă/ În cap“. Însăși civilizația materială edificată de om este a „pietrei neșlefuite“, a barbariei tehnologice, în plan spiritual omul rămânând încă un sălbatic, un primitiv, „Întrucât singura piatră șlefuită/ Care se găsisese, Inima./ A fost pierdută“. „Sălbaticul modern“, personaj tipic al lumii contemporane, se înscrie într-un întreg proces al demistificării prezentului, fără a se schimba nimic din durata sa de viață, lucru ce se poate evidenția printr-o constatare simplă, exprimată alegoric: ca niște baloane colorate, oamenii se nasc, îmbătrânesc și mor: „La fiecare vânt puternic/ Mai zboară câte un balon.“. Aceasta e „harta marilor noastre speranțe“, metaforă aproape expresionistă a lumii aflate în cădere liberă, ca un stol de baloane colorate, risipite în vânt.

La marile întrebări ale lumii, poetul a rămas „repetent“, exprimând, sub formă de parabolă, lipsa de speranță a omului modern, rămas o ființă închisă în propriul destin. Poezia „La lecție“ este, astfel, o parabolă a întregii lumi, incapabilă să depășească limitele condiției umane. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 109. În jocul de-a lecția, există un elev și un profesor. Cine ar putea fi profesorul? Alegeți dintre următoarele variante: un prieten; viața însăși; propria conștiință; un profesor adevărat.

Adevăratul profesor, ca o instanță supremă, este însăși condiția umană (care, în cazul poetului, se reflectă în propria conștiință). În viziunea poetului, omul se situează încă în „epoca pietrei neșlefuite“, pentru că lumea nu se poate elibera de mentalitățile primitive. Dincolo de pojghița pietrei neșlefuite“, pentru că lumea nu se poate elibera de mentalitățile primitive. Dincolo de pojghița de civilizație adusă de ultimele secole, omul rămâne aceeași ființă fără orizont, decăzută din condiția mitică inițială.

„Marile speranțe“ devin niște „baloane colorate“, care zboară la un vânt mai puternic, exprimând fragilitatea condiției umane, ca o însumare a tuturor motivelor literare exploatate poetic de-a lungul istoriei literaturii, *fortuna labilis, vanitas mundi, la vida es sueño*. (H.S.)

#### **ADDENDA**

Ion Rotaru, 1987

„Trecând peste parodiile din volumul de debut, expresia soresciană rămâne, în mare, constantă, oricât de felurite și grave probleme ar pune: «subminarea» literaturizării, atacul retoricii instituite, clasice, demitizarea și demistificarea, coborârea abruptă, uneori chiar batjocoritoare, cinică, în concretul prozaic, jocul de cuvinte, scrisul-spectacol, înscenarea poantelor până la manierism – parcă prin sărirea dincolo de cal – bufoneria etc. [...] Aparenta neseriozitate, oltenească până la un punct, îl face pe poet, vorbind despre tablourile celebre, să spună că «poți lega ușor conversație» cu maeștrii italieni, dată fiind marea «gălăgie de culori», că pânzele lui Van Gogh «sunt nebune», «se-nvârtesc și se dau peste cap», tinzând să fie «supte de lună» și de aceea trebuie să te ții zdravăn de ele, «cu amândouă mâinile», că cel mai greu este să atingi pe Rembrandt, că Breugel îl face să plângă etc.”



## TITU MAIORESCU

## Jurnal

TITU MAIORESCU (1840-1917). Primul mare critic literar modern, cu o formație teoretică solidă, o concepție estetică întemeiată pe filozofia clasică germană, dar cu filiații până în antichitatea greacă, cu o ideologie culturală explicită și militantă, mentorul de necontestat al societății „Junimea” și al „Convorbirilor literare”. Fire meticuloasă și tenace, înclinată spre acumulări temeinice de informații din multiple domenii, în intervale lungi de timp, prelucrate mai târziu în studii de estetică și de critică literară, *spiritus rector* într-o epocă de afirmare a marilor valori în domeniul poeziei, prozei și dramaturgiei, perioada marilor clasici, junimistul Titu Maiorescu este una dintre personalitățile remarcabile ale culturii române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Anii de formație și-i petrece în atmosfera sobră a învățământului și culturii germane, mai întâi la Colegiul Theresianum din Viena, unde se face remarcant prin asiduitatea cu care învață limba germană, dar și prin preocupările pentru studiul matematicii și filozofiei, al limbii engleze și chiar al flautului și desenului. Din această perioadă datează primele o sută de pagini din vestitul său jurnal, „Însemnări zilnice”, în care își analizează eșecurile, cu detașare obiectivă și maximă exactitate, pentru a le elimina.

Titu Maiorescu, fiul unui luptător pașoptist ardelean, Ion Maiorescu, are, la Theresianum, colegi din nobilimea europeană, fii de nobili, de conți și baroni, cu unii dintre ei purtând corespondență până târziu. După ce absolveste Facultatea de Filosofie la Berlin, se întoarce acasă, unde este, succesiv, director al Colegiului Național din Iași, susținând și un curs de istorie la Universitate, apoi director la Institutul Vasilian, Școala Normală de Învățători Trei-Ierarhi unde, printre elevi, se află și Ion Creangă. Are o ascensiune spectaculoasă: „La 22 de ani, spune Paul Georgescu, în „Prefața” sa la „Critice”, 1967, e profesor universitar, la 23 decan, apoi rector, la 27 de ani scoate „Convorbiri literare” și în vara aceluiași an este academician. La 31 de ani e deputat, la 34 ministru”. Încă de tânăr este preocupat de mișcarea de idei europeană; regăsim astfel, printre scrierile sale, și fraza, inspirată din

Feuerbach: „Tocmai pentru că nemurirea lipsește, viața muritoare dobândește mai mult conținut; tocmai pentru că nu mai există o altă viață, trebuie să o întrebuițăm bine pe aceasta” („Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form”), devenită, în cazul lui Maiorescu, adevărată normă de viață, sursa unei tenacități și angajări în muncă exemplare, mărturisită în nenumărate rânduri în „Însemnări zilnice”: „Dă-ți puțin seamă: mă scol de regulă dimineața la 5 1/2 și lucrez în iatac cu lampa aprinsă până la 8, în fiecare zi, apoi cafea, de la 9-11 1/2 iar lucru, oameni (Carp, Marghiloman, studenți, transilvăneni, vizite), de la 1 înainte sau procese, sau pregătiri la cursul universitar, care e frecventat de o lume nebună...”.

Prima etapă a activității literare se situează între anii 1866 și 1873; este vremea marilor clarificări estetice și de ideologie literară și culturală, a marilor lupte pentru scrierea corectă a limbii române, a eforturilor de cristalizare a unei concepții estetice viabile, care să se regăsească în operele literare de valoare ale timpului. Proiectul cel mai ambițios al tenacelui absolvent de la Theresianum este de a supune unei analize critice severe literatura înaintașilor, demers întreprins și de Eminescu, în manieră poetică însă, în „Epigonii”, și de a schimba, cu argumente indiscutabile, reperele receptării estetice și mentalitățile învechite ale spiritului public din România. Etapele acestui demers sunt riguros repartizate în timp, marcate de publicarea a trei studii de referință: „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867”, „În contra direcției de astăzi în cultura română” (1868) și „Direcția nouă în poezia și proza română” (1872), triptic, cum se observă, de logică și de analiză critică după modelul triadei hegeliene, teză, antiteză și sinteză. Primul studiu este o prelegere de estetică de sorginte kantiană și hegeliană aplicată poeziei românești anterioare, un adevărat tratat de creație literară, un îndrumător estetic pentru tânăra generație de poeți și de prozatori care vor constitui o epocă nouă în dezvoltarea literelor românești, aceea a marilor clasici. Studiul „În contra direcției de astăzi în cultura română” conține delimitările necesare față de o epocă anterioară revolută,



începând de pe la 1820, dar devenită definitivă după 1848, aflată sub semnul anihilant al imitării modelelor străine, în materie de politică, democratică, învățământ, artă și știință, lipsite de corespondență în realitățile autohtone.

„Direcția nouă în poezia și proza română” reprezintă etapa construcției, a afirmării noilor valori, deși negativismul radical din articolul anterior se aplică și literaturii, Maiorescu vorbind și aici de „lipsa de valoare a celor mai mulți contemporani ai lui Alecsandri și Bolintineanu”, nefiind recunoscuți în câmpul literelor nici Bălcescu, nici Kogălniceanu; abia Costache Negruzzi este prețuit pentru meritele limbii sale. Cu toate acestea, aprecierile lui Titu Maiorescu sunt exacte, încă de aici el având acea premoniție critică ce fixează marile valori într-un tablou de mare întindere al literaturii române. În fruntea noii mișcări îl așază pe Vasile Alecsandri, „cap al poeziei noastre literare în generația trecută”, care „păruse a-și fi terminat chemarea literară”, dar acum se remarcă printr-un nou suflu de creație, prin „Pasteluri”, considerate de Maiorescu, fără greșală, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturii române îndeobște”. Al doilea poet al momentului, în 1872, este Mihai Eminescu, chiar produs integral al „noii direcții”, deși, în cazul poetului, viziunea asupra trecutului literar, în poezia „Epigonii”, publicată în „Convorbiri literare” în 1870, diferă sensibil de aprecierile criticului. Fraza despre Eminescu este o capodoperă a stilului critic încă reticent față de influențele romantice puternice ale poeziei sale, cu o distilare bine calculată a aprecierilor pozitive și cu o inserție subtilă a rezervelor, cu ocolișuri mari de sintăgme antitetice, până la judecata finală, întărită prin repetiție, pentru a-i da greutate în fața timpului care vine: „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format, încât ne vine greu să-l cităm îndată

după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihai Eminescu”.

A doua perioadă în creația lui Titu Maiorescu este aceea de după 1873, în general una de sinteză, de culegere a roadelor, de așezare a lor în structuri stabile, pentru a înfrunța asprimea vremii. Vor mai fi și lupte, și adversități polemice, prin „Contraziceri?” (1892), vizându-l pe Constantin Dobrogeanu-Gherea, sau „Oratori, retori și limbuți” (1902), dar căile de atac nu vor mai fi ample și totale, pe toată întinderea frontului, ca în fața unei mentalități generale, ci vizează adversari direcți, unii lipsiți de capacitatea de ripostă adecvată. Acum Maiorescu va practica și critică de întâmpinare, de afirmare a unor succese artistice notabile, făcând aprecieri asupra unor scriitori deja afirmați, ca în „Comediile d-lui Caragiale” (1885), „Poeti și critici” (1886), despre Vasile Alecsandri, „Eminescu și poeziile lui” (1889), rapoarte pentru premiile Academiei pentru Octavian Goga și Mihail Sadoveanu, în 1906, sau pentru I. A. Brătescu-Voinești (1907).

Personalitate marcantă a culturii și literaturii române, Titu Maiorescu se identifică cu imaginea reformatorului, a celui ce dă sentințe și delimitează vechiul de nou. Previziunile sale critice provoacă și astăzi admirație prin exactitate și mai ales prin aria lor vastă de cuprindere. Titu Maiorescu a avut privilegiul de a formula, dintr-o perspectivă imediată, a cunoașterii directe, în chiar anul morții lui Mihai Eminescu, una dintre cele mai temerare și uimitoare previziuni critice, deplin concordantă cu posteritatea marelui poet și cu dezvoltarea literaturii române: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești.”

„Însemnări zilnice” au dimensiunile unui jurnal de o viață, consemnând idei, stări de spirit și evenimente din anul 1855 până în 1917, având vagi asemănări cu „Viațile paralele” ale lui Plutarh. Început de timpuriu, de când era elev la Colegiul „Theresianum” din Viena, jurnalul lui Titu Maiorescu dezvăluie o personalitate riguroasă, ordonată, cu programe de lucru respectate cu strictețe, cu o atitudine reflexivă uneori severă asupra propriilor acțiuni și ale celor din jur. De pildă, ca școlar la Theresianum, munca intelectuală începe devreme: pe data de 3 I 1856, se trezește la 5 și jumătate, scrie tatălui său până la 6, traduce din „Filota”, de Lessing. Observațiile sunt lacunare: elevul bea cafea și observă în stil darwinist transformările celor din jur. Se duce



să „dea ora“, adică să facă meditație pentru o femeie sărmană, care îl plătește cu doi florini, duce la Chiesa două cărți de Goethe, apoi scrie „pentru Tata“ de la 7 până la 9 ½. Se culcă la 11.

Pe data de 4 I, se trezește mai târziu, pe la 7 ½, și studiază englezește până la 8 fără un sfert. Dă „pensele“ profesorului Reichel și are trei greșeli. Pe 5 I, se trezește la 6 și studiază „englezește și greește“. O va vizita pe Alexandrina Maghieru, care serbează Crăciunul după ritul german, cu pom verde, unde stă până la 11 ½. Pe 6 I, studiază latinește și scrie o compoziție în germană. Pe 7 I, își dă seama de ce greșelile mici din compunerea de pe 4 I sunt considerate greșeli mari, pentru că nu are ritmicitate în redactarea compunerilor. Pe 8 I, se simte foarte rău la școală, astfel că profesorul Reichel îl trimite acasă, unde „nu mâncau nemica“. Pe data de 9 I, copiază „2 pensuri latine“, apoi se plimbă, cu toate că era noroi și o temperatură de +5,5 grade R(ămur). Viena se dovedește, în felul acesta, un oraș cuprins de „pulbere“, repede transformată în noroi. Pe 10 I, este examinat de profesorii de germană și de religie, iar pe data de 11 I, se ocupă de scrierea unei compoziții în latină, folosindu-și timpul adecvat.

Textul din manual cuprinde consemnări și reflecții din ziua de 31 decembrie 1857: „Anul se apropie de sfârșit; e ora 10 ½ noaptea. Aș vrea să străbat iute cu gândul anul care a trecut, dar sunt într-însul elemente așa de felurite și de ciudate. În totul, e rece; *apăsătoarea indiferență*, acest colos de gheață, căruia prin predispoziția mea spre meditare i-am căzut pradă, este prea destul exprimat prin cuvintele înseși.“ Filozofia și logica sunt domenii care îl atrag pe tânărul venit să studieze, la acest bilanț rezultatele fiind mulțumitoare: „Ea m-a dus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre *adevărata* exprimare, fără greșeli, concisă, spre evitarea acelor exaltate vorbe goale pe care în tinerețe le întrebuițezi atât de des.“

Pentru adolescent, ființa umană are o zonă de mister ce ar putea duce spre „ființa absolută“, deși scepticismul viitorului critic este acut: „S-a instalat însă în mine un scepticism deconcertant, o îndoială cu privire la tot ceea ce este tradițional, ba chiar la ideea de Dumnezeu și de nemurirea sufletului – paralel cu imposibilitatea de a concepe ființa absolută.“ Dintre dascălii care contribuie la împlinirea culturii științifice și filozofice a adolescentului, se remarcă profesorul Lang, cu expuneri extrem de interesante, despre „frumusețile modelelor grecești“, în primul rând despre Demostene, apoi dr. Goebel, „un învățat admirabil de pătrunzător“, și dr. Zhishmann, cu o pasiune desăvârșită pentru știință. Dintre limbile străine, studiază italienește, „englezește, cu care merge bine; mai bine franțuzește.“

Portretele colegilor se conturează în tușe sigure, prin însușiri definitorii: „Rechtenberg, un băiat plin de spirit, cam obrăznicuț; Rossmanit, un cap ordonat; Tegetthoff, fire aspră, respingătoare privită din afară, dar lăuntric însuflețit de o mare ardoare științifică, sprijinit îndeosebi pe un neobosit studiu și cu foarte lăudabile cunoștințe în domeniul științelor naturale; Armin Löhner, un cap bun... poate va ieși ceva din el; L. Ožegović, un gentilom, patriot integru, aspru...“. „Figurile“, cunoștințele de la Brașov, devin, în comparație cu aceștia, mai puțin importante.

Pentru adolescent, seriozitatea în pregătirea științifică, manifestată în ultimul an, se observă în mod direct în succesele școlare: „O urmare a seriozității mele științifice a fost și recunoașterea din partea profesorilor, care m-au făcut întâiul în toată școala...“.

În genere, timpul din acest jurnal lapidar pare condensat, dovadă fiind folosirea verbelor la participiu, a cifrelor arabe, precum și comprimarea unei avalanșe de evenimente în câteva rânduri de pagină. Titu Maiorescu face o „călătorie în timp“, pe un interval de câteva decenii din viața sa. Imersiunile și emersiunile în și din timp se fac în dreptul evenimentelor mai semnificative ale vieții. Cu toate acestea, lumea creată de aceste evocări ale „timpului trecut“ este realistă, înscriindu-se în banalitatea cotidiană, ridicată însă, printr-o perseverență și disciplină a minții, la rangul de cronică fidelă a unei personalități excepționale. (H.S.)



„Până acum jurnalul lui Maiorescu a fost citit ca sursă pentru biografia criticului. Și din acest punct de vedere el este fundamental. Dar această scriere secretă, care acoperă cu intermitențe 62 de ani din viața criticului, poate fi citită și ca o operă biografică de sine stătătoare. Este greu de vorbit de la început de valoarea ei literară. Însemnările în limba germană ale unui adolescent de 15 ani sunt importante numai sub două aspecte: dau informații despre formarea intelectuală a celui care va deveni întâiul mare critic literar român și, totodată, sugerează indirect adolescența unui personaj de Bildungsroman în mediul româno-nemțesc pe la jumătatea secolului al XIX-lea. Micul erou este, înainte de orice, un mare ambițios. Grijă lui cea dintâi este să primească note mari și să-i învingă pe înfumurații colegi nemți. Jurnalul înregistrează toate fazele acestei crunte lupte. Chiar ideea de a ține un jurnal intim la această vârstă arată o încredere ieșită din comun în posibilitățile proprii și o voință de disciplină a spiritului surprinzătoare la un licean. Notează, în fond, faptele sale zilnice cine crede că biografia lui va avea un destin și că urmele destinului pot avea însemnătate pentru sine sau pentru alții.“

**SIMONE DE BEAUVOIR (1908-1986).** Eseistă, romancieră și autoare de scrieri memorialistice. Soție a lui Jean-Paul Sartre. Curentul literar în care se înscrie este existențialismul, prin „Al doilea sex“ (1949), în care se remarcă prin promovarea ideilor feministe. Pentru Simone de Beauvoir scrisul are o motivație precisă, valorii estetice adăugându-i scopuri pragmatice: „Mă crezusem mai cu moț pentru că nu concepeam să trăiesc fără să scriu: el (Sartre) nu trăia decât pentru a scrie“, după cum singură mărturisește în „Amintirile unei fete cumiți“. Romanul „Toți oamenii sunt muritori“ reia tema nemuririi: un principe italian din Evul Mediu bea o licoare

oferită de un alchimist și, devenind nemuritor, încearcă, în diverse epoci istorice, fără succes, să aducă binele în omenire.

Romanul „Mandarinii” (1954) îi aduce premiul Goncourt. Eseuri cu o notă predominant feministă sunt „Pyrrhus și Cinéas” (1944), „Pentru o morală a ambiguității” (1941), „Al doilea sex” (1949). Romanele autobiografice sunt scrise într-un crescendo al stărilor de angoasă existențială: „Ămintirile unei fete cuminti” (1959), „Puterea vârstei” (1960), „Forța lucrurilor” (1963), „O moarte ușoară” (1964), „Bătrânețea” (1970) și „Socoteli finale” (1972). Selecții din corespondența cu Sartre sunt conținute în „Scrisori către Castor” (1983).

„Amintirile unei fete cuminți“ (1959) este romanul autobiografic reprezentativ al Simonei de Beauvoir, făcând parte dintr-un triptic memorialistic, alături de „Forța lucrurilor“ (1963) și „Puterea vârstei“ (1960), toate așezate sub semnul autenticității și al lucidității cu care se consemnează faptele istorice și trăirile proprii.

Fragmentul din manual prezintă numai o secvență existențială, evocând atmosfera școlară de la Institutul Adeline Désire, școală franceză specializată pentru educația tinerelor fete la începutul secolului al XX-lea. Institutul avea mai multe categorii de cursante: interne, semîinterne, externe supravegheate, și alte tinere cu un regim mai liber, care „se mărgineau să urmeze cursurile”. Din această categorie făcea parte și autoarea acestui incitant jurnal. Impresia generală ce se desprinde din text este favorabilă școlii, fapt totuși surprinzător în condițiile învățământului riguros al timpului, care nu se eliberase încă de practicile scolastice ale secolelor trecute. Simone de Beauvoir, „fată cuminte”, silitoare, își apreciază succesele școlare, meritele „înscrise într-un catalog care le veșnicea amintirea”, victoriile obținute și permanenta competiție cu sine însăși trezindu-i stări euforice. La Institutul Adeline Désire se țin ore de cultură generală, de engleză, de pian și catehism, desfășurate după un ritual solemn. În momentul în care în clasă



venea Domnișoara, o profesoară iubită de toate elevele, „timpul devenea sacru“, parcă își oprea curgerea. Dincolo de zidurile protectoare ale școlii, lumea burgheză, cu plictiselile ei, cu oameni care nu trăiesc decât niște săptămâni monotone, cu duminicile lor serbede, se estompează.

Spațiile de studiu, de reflecție în singurătate, sunt alte locuri sacre ale vârstei școlare. Biroul tatălui este un topos reconfortant pentru odihna intelectuală; acolo se află o serie de călimări, de cenușare, coupe-papier-uri, creioane, tocure, risipite în jur. De aici se poate auzi, în profunzimea meditației, muzica sublimă a sferelor. În aceste condiții, plictiseala nu-și poate avea locul, pentru că lena, nici măcar lena fizică, nu este agreată de viitoarea scriitoare. De aceea își dezvoltă și abilități practice, tapiseria, broderia și lucrul la gherghef, cele mai bune remedii de a îndepărta sentimentul de inutilitate a trecerii timpului.

Școala răspunde, astfel, unor disponibilități creatoare multiple, în pofida spiritului îngust, burghez, al epocii. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 5/ p. 123. Ce le place să învețe mai mult fetelor/ băieților? Există activități pe care trebuie să le facă numai fetele, respectiv băieții?

Într-o viziune modernă asupra școlii, activități diferențiate pe sexe nu există: ar fi absurd ca fetele numai să brodeze la gherghefuri, pentru simplul fapt că aceasta nu este o activitate masculină. Interdisciplinaritatea modernă a profesiilor aproape că șterge granițele ocupațiilor masculine și feminine, cu excepția câtorva munci grele, care până acum rămân numai apanajul bărbaților. Răspunsul se poate dezvolta, prin citarea a numeroase date de psihologie și de sociologie a muncii referitoare la realitățile lumii moderne. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

ION CREANGĂ

## Amintiri din copilărie

În „Amintiri din copilărie“, plecarea lui Nică la școală, îndeosebi la școli din ce în ce mai îndepărtate, reprezintă unul dintre motivele și pericolele majore ale îndepărtării de casa părintească și de satul natal. Școala vremii este emblematică în cel mai înalt grad pentru ceea ce este mai oprimant în modul ei de a fi. Întemeiată de curând, prin localuri dărăpănate, improprii, stând sub semnul provizoratului, oricând amenințată cu desființarea, cum se întâmplă la Humulești sau la Fălticeni, având dascăli de multe ori improvizați, fără metodă pedagogică, școala jumătatea de secol al XIX-lea oferea totuși un **modus vivendi**, care genera uneori și situații nice memorabile. Sunt numeroase întâmplările din „Amintiri“ petrecute în spațiul școlar sau având legătură cu școala. Fragmentul din manual este selectat din partea a treia a „Amintirilor din copilărie“, dedicată integral întâmplărilor de la școala de catiheți, celebra „fabrică de popi“ de la Fălticeni.

Școala de pe vremea lui Ion Creangă este excesiv scolastică, învățarea devenind, în aceste condiții, un „cumplit meșteșug de tâmpenie“, produs și al manualelor neștiințifice, aberante, ale timpului, pe care Creangă le satirizează de câte ori are prilejul. În aceste împrejurări, învățarea se transforma parcă într-un imens cor al robilor. La psaltichie, se cânta întruna, „cu ifos“, „Ison, oligon, petasti,/ Două chendime, homili“, până când catiheții „răgușeau ca magarii“. La fel, într-un **delir al didacticii** timpului, se recitau cele șapte taine „din catihisul cel mare“, referitoare la riturile bisericii ortodoxe. Gâtlan se lupta până și în somn cu Goliat, personaj mitologic din Biblie, de pe



vremea uriașilor. Un alt personaj comic este „musteciosul Davidică de la Fărcașa”, care spunea istoria „Vechiului Testament”, de Filaret Scriban, cât timp „tipărea o mămăligă”.

Cele mai multe dureri de cap le dădeau școlarilor, îndeosebi lui Davidică și lui Trăsnea, gramatica lui Măcărescu, cu celebrele pronume conjunctive de dativ și de acuzativ, care se învățau, la fel, în mod mecanic, după o insolită melodie: „– Mi-ți-i, ni-vi-li, me-te-îl-o, ne-ve-i-le; me-te-îl-o, ne-ve-i-le, mi-ți-i, ni-vi-li.” Învățătura intră greu în capul elevilor veniți de la munte, acolo unde preocupările oamenilor erau mult mai simple decât ce „este gramatica română”, în însușirea căreia se atingeau **limitele sublime** ale deznădejdiei și **ale comicului**. „Unia dondăneau ca nebunii, până-i apuca ameteală; alții o duceau numai într-un muget, cetind până le perea vederea”, în timp ce alții mișcau din buze, de parcă erau loviți de „pedepsie”. Mulți cădeau pe gânduri și oftau, văzând pierderea de vreme în care sunt prinși, în timp ce acasă, în gospodăriile lor, îi așteptau atâtea nevoi. Pentru ei, învățătura este, într-o exprimare metaforică, „turbare de cap și frântură de limbă”, expresie definitorie pentru noua metodă din școlile timpului.

În acest scurt fragment, Ion Creangă conturează, prin trăsături distinctive, câteva portrete memorabile. Unul este al lui Davidică, „flăcău de munte, cu barba în furculiță și favorite frumoase, cu pletele crețe și negre ca pana corbului, cu fruntea lată și senină, cu sprincenele tufoase, cu ochii mari, negri ca murele și scânteietori ca fulgerul, cu obrajii rumeni ca doi bujori, nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare.“ Flăcăul de munte, adevărat moldovean mioritic, transplantat într-un mediu nesănătos, s-a prăpădit „înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău!“ Cel mai deștept dintre toți tovarășii lui Creangă se dovedește a fi Mirăuță din Grumăzești, care umbla „pe la tărăbile jidovești“, pentru a întreba de produse imposibile, „ba teacă de cosor, ba căpestre de purici, ba cuie de la corabia lui Noe“. El cânta un cântec ciudat: „Nu-mi e ciudă pe gândac,/ C-a mâncat frunza de fag;/ Dar mi-e ciudă pe omidă,/ C-a mâncat frunza de crudă“, fără să-și mai piardă vremea cu formele pronumelor conjunctive, total inutile de altfel în viitoarea ocupație de preot.

Nică însuși nu se omoară prea mult cu învățatul, pentru că nu-i „plângeau copii acasă“, nici nu dăduse catihetului „cel plocon mare“, numai „două merțe de orz și două de ovăș“, iar copila popii de la Fălticeni nu putea fi lăsată „nemângăiată“. Numai barba și punga îl făceau pe un pretendent la o asemenea școală să calce a popă, iar autorul își îngrijea tot timpul barba „cu muc de lumânare și alună arsă“.

Personajul cel mai comic și mai nefericit este însă Trăsnea, care nu se duce la școală de teamă să nu fie pus să răspundă la ceea ce nu știe. Pentru el, învățarea gramaticii, într-o repetare mecanică absolută, este un lucru imposibil, începând chiar cu definiția acesteia. Trăsnea, după ce se lungește pe un hat, în câmp, la Folticenii-Vechi, la vreme târzie de noiembrie, „când bătea un vântișor suptire“, începe inutila încercare de a afla sensul întrebărilor confuze ale gramaticii, ale căror răspunsuri nu e chip să le înțeleagă:

„**Întrebare:** Ce este gramatica română?”

**Răspuns:** Gramatica română este arta ce ne învață a vorbi și a scrie o limbă corect.

Nota comică a evocării rezultă, fără doar și poate, din detașarea pe care trecerea timpului o produce în imaginația naratorului, e dată de întoarcerea, de imersiunea într-o lume de mult apusă, ale cărei contururi sunt îndulcite de melancolia evocării. Atmosfera comică, ludică, de farsă tragică, întoarce narațiunea la atemporalitatea copilăriei, la adevărata Carte a lui Creangă, care nu mai e „cumplit meșteșug de tâmpenie”, ci universul inefabil în care se înscrie copilăria tuturor copiilor lumii. (H.S., Gh.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 12/ p. 107.** Arătați de ce viziunea lui Creangă asupra școlii de la „Folticeni”, exprimată prin vocea personajului-narator, este umoristică și ironică.

Încă de la începutul fragmentului, naratorul se pronunță asupra învățaturii de carte de la „fabrica de popi” din Folticeni: „școala era numai de mântuială; boii să iasă!” Catihetul „venea rar pe la școală”, iar elevii „și mai rar”, concluzia fiind „Ș-apoi carte se învăța acolo, nu glumă!”. Această expresie pornește ca o afirmație, urmată însă, în registru ironic, de negarea ei imediată, accentuată de topica inversată. Expresia „se învăța acolo carte” ar da impresia unei învățături serioase, anulată însă din start de metodele inadecvate ale școlii timpului și de comportamentul nepotrivit al unor dascăli. Învățământul scolastic este metoda cea mai greoaie și mai dificilă dintre toate sistemele de învățare. „Cântarea”, rostirea în cor a cunoștințelor poate duce la învățarea melodiei, dar nicidecum la atingerea înțeleșurilor profunde ale științelor. Gesturile, mimica, toate eforturile fizice și intelectuale ale celui care învață sunt, adesea, ilare, bietul Trăsnea fiind cazul cel mai sugestiv, emblematic pentru elevul dintotdeauna, rătăcit prin hățișurile „artei” de a defini gramatica. (H.S.)

*Manualul NICULESCU*

## ION GHICA

### Școala acum 50 de ani

**ION GHICA** (1816-1897). Scriitor memorialist din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, autor de remarcabile articole și scrieri gazetărești. Debutază în publicistică cu o serie de studii de politică: „Coup d’œil sur l’état actuel de la Valachie” (1835) și „Poids de la Moldo-Valachie dans la question d’Orient” (1838), având, de asemenea, și o „Correspondance valaque” în ziarul parizian „Le National”. Până în 1844 funcționează ca profesor la Academia Mihăileană a lui Mihail Kogălniceanu. Împreună cu Christian

Tell și Nicolae Bălcescu înființează societatea secretă „Frăția”. Colaborează la „Propășirea” și la „Foaia științifică și literară”, cu articole de popularizare a științei. În 1846, ascultă, la Paris, cursurile lui Michelet, Quinet și Mickiewicz. Cea mai importantă operă literară a lui este „Scrisori către Vasile Alecsandri”, publicate în „Convorbiri literare”, apărute în volum în 1884. Ion Ghica urmează tradiția lui Costache Negruzzi, abordând „stilul scrisorilor”, pline de informații despre personaje și epoca respectivă.

Ca specie literară practică asiduu în clasicism și în romantism, epistola îi oferă lui Ion Ghica prilejul de a reconstitui, în „Scrisori către Vasile Alecsandri”, tabloul complex al unei epoci revoluate, pline de pitoresc și de evenimente notabile, începutul de secol al XIX-lea, îmbinând surse documentare cu amintirile proprii, ca martor al lumii prin care a trecut. „Școala acum 50 de ani”, datată, ca scrisoare către bunul său amic Vasile Alecsandri, în februarie 1880, este o mărturie asupra situației învățământului românesc din București, sub oblăduirea unor dascăli cu dragoste de copii și de școală, al căror nume s-a pierdut în anonimatul timpului. Ion Ghica nu insistă asupra școlii în limba greacă, „Școala de la Măgureanu”, elitistă, „destinată tinerilor greci și feciorilor noștri de boieri”, unde se predau, de către vestiți eleniști, Lambru, Comita, Vardalah și Neofit, marii învățați ai Antichității, Socrate, Aristotel, Tucidide, Hipocrate, Arhimede. Mult mai plină de interes este, pentru Ion Ghica, evocarea atmosferei școlilor în limba română, înființate pe lângă biserici, la Udricani, la Sfântul Gheorghe și la Colțea. Școala din Udricani a fost chiar aceea în care a învățat viitorul scriitor și căreia îi păstrează o amintire plină de culoare și de emoție. Era o „școală sub albastrul cerului, pe prispa bisericii, unde, când ploua, copiii se ghemuiau în odaia țarcovnicului, jos pe cărămizi sau în clopotniță; scriau și citeau pe genunchi și pe brânci”. Are aspectul și atmosfera unei școli de mahala, unde, „printre livezile de meri, de peri și de duzi, se zăreau vreo zece-cincisprezece învelișuri cu streășină ieșită ca o umbrelă, sub care locuiau câțiva cavali, croitori, ișlicari și jococari”, mici meseriași și negustori care, când plecau la prăvălie, își trimiteau copiii la școală, „ca să nu ștrengărească pe ulițe”.



Memorialistul reconstituie scene pitorești din școala de altădată, cu experiența faptului văzut și trăit. Remarcabil este un prim portret de dascăl din literatura română, compus din câteva detalii fizice și din trăsături morale definitorii. Dascălul Cheosea purta veșmintele vremii, „antereu de calamcheriu, la cap cu cauc de taclit vârgat, cu cearșaf alb“, fiind surprins la început într-o ipostază caricaturală, „înarmat cu o vargă lungă, arzând când pe unul, când pe altul, după cum i se părea“. Atitudinea negativă a scriitorului din această primă linie de portret este diminuată însă în continuare, fiindcă dascălul „nu era om rău, dar se necăjea, pentru că-l durea inima că nu se silesc copiii la învățătură“. Ion Ghica chiar observă, cu justificată ironie, că, în comparație cu alți dascăli, dedați plăcerilor vieții, „el nu era civilizat ca să nu-i pese dacă elevii învață sau nu“. Școala nu era pentru el „chiverniseală“, căci nu gândea după principiul „treci, zi, treci, noapte, apropie-te, leafă“.

Cu admirație, dar și cu durere, scriitorul observă că dascălul Cheosea, alături de Chiriță și Stan, se înscrie în galeria slujitorilor anonimi ai școlii, care puneau mai presus de toate datoria: „Viața lor era cu copiii din școală, nu știa nici șosea, nici café-șantan, nici deputăție“. Cei care au fost „depozitarii limbei și naționalității noastre“ erau, de fapt, din punct de vedere material, „niște bieți dascălași“, cu „o viață zdruncinată, plină de privațiuni și de coate-sparte“, „plătiți ca vai de ei cu un codru de pâne“. Au trăit și au murit necunoscuți, „fără *bene-merenti* și fără recompense materiale, fără pensii și parapensii“. Nici măcar nu au bănuț, ei înșiși, „că erau patrioți, împinși numai de un instinct bun și generos“, că „își făceau cu sfințenie datoria, fără să aibă conștiință de binele ce-l făceau țării lor“. Ion Ghica completează acest remarcabil portret al dascălului român, subliniind noblețea simplă a tuturor reprezentanților acestei nobile meserii, de „români neaoși, din moși-strămoși“, purtată „în inima și în spiritul lor, fără să se preocupe de arborele genealogic, nici de fântălele de noblețe“. Școlile acestea românești au susținut însă intrarea țării în perioada modernă, prin tinerii pregătiți pentru administrație și mai ales prin marile personalități culturale cărora le-au îndrumat primii pași: „de pe la alde Cheosea ieșeau dieci de visterie și calemgii; la de-alde el au învățat să scrie românește Văcăreștii, Anton Pan, Nănescu, Paris Mumuleanu“.

De la aceste școli se adună elevi pentru primul gimnaziu românesc înființat de Gheorghe Lazăr la „Sfântul Sava“, împreună cu învățați de talia lui Petrache Poenaru sau Eufrosin Poteca. De aici au fost trimiși în străinătate, la Pisa, la Viena sau la Paris, tineri merituoși, care apoi „s-au ilustrat ca profesori și ca înalți funcționari“. Și tot de aici, ca în orice școală care își stabilește ierarhiile, au plecat și cei mai puțin merituoși sau norocoși, care „s-au adăpostit prin curțile boierești, vătafi de curte, stolnici, trăind pe bere și pe mâncare, fără grijă de ziua de mâne“, cei care, „când puneau mâna pe câte-o para, o băteau la tălpi pe must, pe cîrnați, cu lăutari la Filaret“, încât Bucureștii vremii răsunau, în serile cu lună, de petreceri, de marșuri și serenade.

Ca în toate scrisorile sale, Ion Ghica reconstituie cu mare artă imagini și portrete ale vremii, într-o limbă colorată cu multe arhaisme, care creează savoarea acestei remarcabile scrieri. (Gh.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex./ p. 64.** Urmăriți portretul dascălului Cheosea. • Ce credeți, vestimentația era la modă? • Era îmbrăcat modest sau elegant? • Ce alte informații specifice epocii se mai regăsesc direct în text?

Vestimentația dascălului Cheosea se înscrie în liniile generale ale vremii, de sfârșit al perioadei fanariote, dascălul fiind însă îmbrăcat modest, după veniturile sale mai mult simbolice, subliniate cu părere de rău de scriitor. Imaginea epocii, în schimb, se conturează pregnant, din detaliile spațio-temporale ale textului, din galeria de personaje menționate, din diversitatea de profesii ale oamenilor timpului. Arhaismele, numeroase, pitorești, conturează atmosfera de epocă, pomind de la lumea școlii, până la sfera administrației și la cea culturală. (Gh.S.)



## APPENDIX

G. Călinescu, 1946

„Opera lui Ion Ghica (1816-1897) este muzeul Carnavalet al nostru organizat de un bun artist. Este de altfel foarte adevărat că epoca 1821-1848 a fost de un mare pitoresc prin repezile prefaceri și întrepătrunderea de elemente contrarii, și străinii înșiși au rămas impresionați. Trebuie să ne gândim că Kogălniceanu, omul saloanelor berlineze, debutase pe scena vieții cu antereu. Deceniile sunt însemnate în biografia acestor oameni cu mereu altă culoare violentă. Colecția lui Ghica este distribuită pe săli și epoci, formând serii pe generații. [...]

Ion Ghica are pe deasupra un dar de narator incomparabil, o imaginație arabă. Cu puncte de plecare documentare, amintiri, studii economice, sociale, prozatorul trece în mijlocul celui mai arid memoriu la anecdotă, câteodată dramatizând, jucând toate rolurile. Când inventează, Ghica pare sărac, dimpotrivă, evocarea dă impresia lucrului imaginat.“

Manualul CORINT 2

## I. L. CARAGIALE

### Urgent...

Schița „Urgent...” își construiește mesajul printr-o concentrare extremă de antinomii, identificabile în planul formei și al conținutului. Titlul schiței, cu o punctuație aparte, anunță o acțiune de imediată și maximă importanță, aprovizionarea cu lemne de foc, într-o toamnă târzie, a unei școli de fete dintr-un oraș al României timpului. Punctele de suspensie din titlu lasă deschisă modalitatea de rezolvare a acestei „urgente”, prelungită până în primăvara următoare, după schimburi nenumărate de adrese oficiale și după discutarea situației școlii chiar într-o sesiune prelungită a Camerei Deputaților.

Ca și în „Telegrame”, surprinzător este materialul lingvistic folosit, întregul text fiind alcătuit aici dintr-o suită de adrese oficiale către unitățile administrative de a căror bună funcționare depinde „Școala de fete No. 1 din urbea... Z”: primăria respectivei localități, revizoratul școlar al districtului X, Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor. Intriga întregii acțiuni este enunțată în prima adresă:

„Școala de fete No. 1 din Urbea Z... No. 654 – 15 noiembrie.

D-sale D-lui Primar al Urbei Z...

urgentă,

Domnule primar,

Referindu-ne la adresa noastră din luna trecută octombrie cu No. 597 asupra necesității de lemne pe care o simte școala, vă rugăm ca de urgență să binevoiți a ne trimite cantitatea prevăzută, căci vremea se strică și amenință să nu mai putem urma cursurile fără combustibil.

Primiți, vă rog, domnule primar, etc.

Directoare,

Aglae Poppesco.“

Semnificative sunt numerele de înregistrare și datele respectivelor documente, toate purtând mențiunea „urgent”, într-un crescendo al îngrijorării conducerii școlii în fața iernii, dar și al rangului tot mai înalt al organelor împuternicite cu administrarea școlilor: 15 noiembrie, 1 decembrie, 15 decembrie, 8 ianuarie, 15 ianuarie, 1 februarie, 15 februarie, 1 martie, 15 martie! Fiecare dintre aceste adrese aduce noi dovezi, îngrijorătoare, despre situația școlii lipsite de lemne pentru perioada de iarnă. În prima adresă, se menționează că „vremea se strică și amenință să nu mai putem urma cursurile fără combustibil”. La începutul lui decembrie, iarna este „așa de aspră”, „elevetele sunt incapabile a mai scrie cu mâinile înghețate”, iar „profesoarele sufer



neputându-se dezbrăca în clasă". Revizorul școlar constată și el, la 15 decembrie, într-o adresă către primărie, „starca de mizerie în care a ajuns școala din cauza lipsei de combustibil”. Situația școlii implică și organele centrale, printr-un schimb de adrese și rapoarte între școală, revizor și Ministerul Instrucțiunii Publice, prin care un fapt banal și simplu de rezolvat dobândește amploare națională. La 1 februarie, revizorul raportează ministerului că a găsit „din cauza frigului pe jumătate școala despopulată complet”, iar medicul opinează „că ar fi mai bine dacă s-ar închide școala”.

În fine, în urma intervenției Ministerului Instrucțiunii Publice și a Camerei Deputaților, fapt absolut normal în lumea lui Caragiale, Primăria urbei Z... își achită, la 15 martie, obligația de a livra școlii „5 (cinci) care de lemne cer curat, prima calitate”.

Arta lui Caragiale se vedește aici în utilizarea a unor texte specifice din obositul stil administrativ, ilustrând o fațetă inedită a lumii sale. Se remarcă, în primul rând, atitudinea critică și spiritul ironic față de birocrăția și lentoarea administrației timpului în rezolvarea unor treburile firești, absolut indispensabile pentru buna desfășurare a învățământului. Cea mai condamnabilă atitudine este, desigur, a primarului Niță Necșulescu, cel ce apare în text, trezit parcă dintr-o amnezie totală abia la sfârșitul schiței, după ce, prin indolența sa crasă, a creat prilejul apariției unui vârtej de note și de adrese până la cele mai înalte foruri ale țării. De inerție birocratică suferă fiecare dintre reprezentările instituțiilor angajate în criza combustibilului de la Școala de fete No. 1, directoarea Aglae Poppesco, revizorul școlar Lazăr Ionescu-Lion, chiar ministrul Instrucțiunii și Cultelor. Pe de altă parte, prin folosirea stilului administrativ, inexpresiv, plin de clișee și de șabloane, Caragiale dă o nouă dimensiune comicului de limbaj, creând efecte umoristice din situațiile de ambiguitate semantică, din întorsăturile suspecte de frază, din asociațiile stranie de cuvinte și din transpunerea în stil telegrafic a întâmplărilor relatate. Doamna Aglae Poppesco insistă „asupra necesității de lemne pe care o simte școala”, menționând că „vremea se strică și amenință să nu mai putem urma cursurile fără combustibil.” Tot dintr-o adresă a directoarei, reiese că „profesoarele sufăr neputându-se dezbrăca în clasă, fiindu-le temperatura așa de exagerată încât, cum se poate ușor constata, este de nesuferit, amenințând cu maladii atât pe profesoare cât și pe eleve.” Revizorul însuși se exprimă pretențios și cu termeni improprii, „temperatură incapabilă de a putea fi suferită mai ales de copii”, „vă rog, domnule primar, să binevoiți a dispoza”, mergând până la anacolut și obscuritate: „În adevăr, am găsit din cauza frigului pe jumătate școala despopulată complet, iar restul tușind toate și dureri cu umflătură în gât, pentru care chemând pe d. medic al urbei, a constatat mai multe cazuri de amigdalită, adică gâlci, care pot degenera mai cu seamă la copiii anemici și limfatici, prin diferite complicațiuni foarte adesea contagioase.”

Numele proprii, franțuzite, Aglae Poppesco, Areti Ionescu, sau completate cu pseudonime anagramate, Lazăr Ionescu-Lion, relevă snobismul unei lumi mărunte, care încearcă, prin artificii lingvistice, să depășească anonimatul genealogic oferit de cele mai banale nume românești, Ionescu și Popescu. În aceeași sursă a comicului se înscriu și numele lui Al. Lingopolu, un deputat din Cameră, și Athanasie Eleutherescu, prea pretențios pentru un simplu secretar de primărie.

Schița „Urgent...” demonstrează cum un banal dosar de corespondență administrativă poate deveni, sub pana unui mare scriitor, operă literară cu nimic mai prejos decât celelalte schițe ale lui Caragiale. (Gh.S.)



## MIHAIL DRUMES

## Invitație la vals

**MIHAIL DRUMES** (1901-1982). Prozator, dramaturg, editor. S-a născut în localitatea Obrada, din Serbia, într-o familie de muncitori, care s-a stabilit apoi în orașul Balș din România. Urmează cursurile Gimnaziului „Ioniță Asan” din Caracal și ale Colegiului „Carol I” din Craiova. În perioada 1925-1928 este student la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din București. Profesează până în anul 1937 în învățământul superior, dedicându-se apoi exclusiv scrisului. Debutează în literatură în 1927, cu volumul de proză „Capeana”. În 1930, publică primul roman, „Sfântul Păreru”, urmat

în anul 1936 de „Invitația la vals”, roman cu mare succes de public, un adevărat best-seller, retipărit în numeroase ediții. De același succes se bucură și romanele „Scrisoarea de dragoste” (1938) și „Elevul Dima dintr-a șaptea” (1946). Scrie piese de teatru, „O crimă pasională” (1934), „Năluca” (1940), iar în ultima parte a vieții publică literatură de popularizare pentru tineret, „Mari invenții. Povestiri adevărate” (1972), „Povestiri despre cutezători” (1977), „Povestea neamului românesc. De la început și până în zilele noastre. Pagini din trecut” (1978-1979).

Roman de dragoste de mare succes în epocă, „Invitația la vals” (1936) îl are ca protagonist pe tânărul Tudor Petrican, care își rememorează, în pragul sinuciderii, o tristă poveste de iubire și întâmplări ale vieții care au condus la acest deznodământ tragic. Personajul-narator caută în trecut motive și împrejurări ale unui destin potrivit, prezentând, chiar din primul capitol, în anii de formare și de criză ai adolescenței, trăsături de personalitate și întâmplări mai puțin obișnuite. Găsește chiar cauza principală a întregului său destin, orgoliul nemăsurat, „piaza rea, care m-a păscut din leagăn, sădind în mine buruiana trufiei”. Ca elev din cursul superior de liceu, Tudor Petrican are o personalitate dublă, de elev bun la școală, cu succese recunoscute de profesori, și de personaj care, odată ieșit de la cursuri, devenea altul, ducând o viață nocturnă plină de aventuri amoroase și de petreceri prelungite până în zori. La școală învăța din vanitate, dorind să fie remarcat, să ajungă primul din clasă: „Dacă smulgeam o laudă, cât de neînsemnată, din partea unui profesor, parcă apucam pe Dumnezeu de picior.” În această dorință de excesivă măgulire a vanității, se înscriu și întâmplările prin care Petrican încearcă să-și umilească profesorii.

Una dintre aceste întâmplări prezintă o atitudine de frondă în timpul orei de istorie, când elevul insurgent își propune să-și umilească profesorul, „un bătrân mărunțel, care purta o barbă larg revărsată pe piept”, semn al autorității de la catedră în școala vremii. Ora de istorie i se pare personajului-narator „de pomina”, printr-o întrebare insidioasă adresată profesorului, cu scopul vădit de a-l pune în dificultate:

...ne vorbea despre domnia lui Constantin Brâncoveanu. Când ajunse la executarea voievodului, în închisoarea celor șapte turnuri din Stambul, m-am ridicat în picioare:

– Domnule profesor, nu înțeleg de ce n-a vrut Brâncoveanu să scape cu viață cumpărând pe marele vizir?

Bătrânul dascăl găsi cu cale să-mi explice:

– Turcii țineau cu orice preț ca voievodul să treacă în legea lor.

– Inexact, domnule profesor, am replicat semeț, pe ton sigur. Voiau averile lui Brâncoveanu!

El mă privi perplex, pe sub ochelari. Clasa incremenise, cu suflarea tăiată, și privirile tuturor se agățară de mine cu spaimă, ca într-un ajun de catastrofă. Atunci am continuat, senin, fără tremur în glas, înfruntând pe toată lumea:



– Eu știu că Bostangi-Pașa a propus voievodului să-i redca libertatea în schimbul a 500 de pungi cu galbeni, dar Brâncoveanu a respins târgul.“

Profesorul iese totuși cu abilitate din cursa întinsă de elev, arătându-se mai întâi interesat de sursa acestei informații, „Istoria românilor“ a lui Xenopol, pe care elevul chiar o avea asupra lui, pentru eventualitatea că i s-ar fi cerut dovada. Cu acest prilej, colegii, dar și profesorul află că Petrican nu se mărginește „doar la... manualul de școală“, ci consultă și cărți de specialitate.

Replica profesorului vine sigură, dar nu suficientă pentru a diminua victoria vădită a elevului:

„– Trebuie să știi, Petrican, că aici eu nu predau cursuri universitare.

Era o punere la punct care îl salva. Cu toate astea, triumful meu rămase în picioare neștirbit.

În recreație, am surâs superior colegilor care s-au strâns cerc în juru-mi ca să mă felicite pentru «știința mea». Vorbind de profesorul nostru, le-am declarat cu toată obraznicia:

– Habar n-are de istorie!

Astfel de scene se repetară și cu alți profesori, aleși dintre aceia pe care îi simțeam că nu stăpânesc destul de bine materia specialității lor.“

Dialogul este concludent pentru ilustrarea unor trăsături tipice ale adolescentului, care dorește să iasă în evidență cu orice preț, folosind căi firești în acest scop, de pildă documentarea suplimentară la anumite obiecte de învățământ, dar și mijloace neortodoxe, subliniate cu oarecare detașare chiar de personajul-narator: bravada, fronda, obraznicia, etichetarea profesorului, pe baza unui argument neconcludent, că „habar n-are de istorie“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 89. Comentati atitudinea lui Petrican din finalul textului studiat, sugerată de replica următoare: „– Habar n-are de istorie!“.

Atitudinea lui Petrican este de frondă la adresa profesorului, încercând să demonstreze că acesta nu stăpânește materia pe care o predă. Se creează astfel un conflict incipient între elev și profesor, nedorit însă din perspectiva intereselor generale ale părților implicate. Este evident că elevul Petrican nu-l poate întrece ca pregătire pe profesor, dar speculează un amănunt pentru a apărea într-o postură de bravadă în fața colegilor, rezultată din mai multe împrejurări: din faptul că nu se rezumă la manual și că citește lucrări de specialitate, din situația în care îl pune pe profesor, din îndrăzneala manifestată în toată această scenă. Totuși, Petrican, personaj speculativ, sprijinindu-se numai pe impresia de moment, nu se ridică, de pildă, în privința preocupărilor intelectuale, la înălțimea protagonistului din „Romanul adolescentului miop“, de Mircea Eliade. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**G. Călinescu, 1941**

„Dintre scrierile lui Mihail Drumeș (n. 1901), proză și teatru, *Invitația la vals* a avut mai multă circulație. E un roman pentru vulg, confecționat cu destulă inteligență în limitele acestui gen: suficient de patetic ca să dea cititorului iluzia emoției artistice, pasabil ieftin ca să fie gustat.“

**Florea Firan, 1989**

„*Invitația la vals* este poate romanul cel mai bine scris al lui Mihail Drumeș. Eliminând elementele voit patetice, o oarecare naivitate a dialogului, romanul se fundamentează pe o minuțioasă introspecție socio-psihologică a celor doi eroi – Tudor Petrican și Mihaela Deleanu –, existențe de excepție. Romanul, o tristă și adevărată poveste de iubire, are marele merit de a impresiona, de a scoate la suprafață caractere, mentalități, sentimente care se manifestă legate de realitatea ce încorsetează universul interior al eroilor.“



## RADU PETRESCU

## Oceanul întors

RADU PETRESCU (1927-1982). Prozator aparținând Școlii de la Târgoviște. Debutază la patruzeci și trei de ani cu romanul „Matei Iliescu” (1970), remarcat la adevărata valoare artistică abia după moartea sa. Pentru acribia stilului și minuția observației descriptive și analitice, este numit „ciudatul caligraf” și devine un model pentru tinerii scriitori care îi urmează. Operele sale de ficțiune sunt „Matei Iliescu” (1970), „În Efes” (1971), „Sinuciderea din Grădina Botanică” (1971), „Ce se vede” (1979), „O singură vârstă” (1975). Un rol important îl ocupă jurnalul, nu în sensul gidian sau al lui Green, care pornește de la politică până la sexualitate, ci doar în sensul destinului cărților. „Matei Iliescu” este un roman de dragoste platonician, amintind de târgurile provinciale din „Locul unde nu s-a întâmplat nimic”, de Mihail Sadoveanu, sau de „Senilitate”, de Italo Svevo. Matei, un tânăr aflat în preajma bacalaureatului, se îndrăgostește de Dora, soția tânără a avocatului Jean Albu. Ca mijloc al descrierii, se remarcă tehnica lentilei, prin care lumea se dilată, fiind privită în detalii altfel greu perceptibile.

În „Sinuciderea din Grădina Botanică”, personajul principal salvează în timpul războiului o fată numită Eliza, cade prizonier, apoi evadează în chip romantic. Proza continuă în stil urmuzian, cu un șir impresionant de întâmplări neobișnuite.

„În Efes” este o narațiune cu pasaje ce aduc aminte de „Legăturile primejdioase”, de Laclos.

Jurnalul lui Radu Petrescu se adună în trei volume, „Oceanul întors” (1977), „Părul Berenice” (1981), „A treia dimensiune” (1984). În „Oceanul întors” apare ideea de roman ca jurnal al existenței: „Orice carte de literatură este un jurnal, în realitate, al existenței noastre inefabile”. Părerea autorului despre jurnal aduce aminte de François Mauriac: „Autorul care te asigură că scrie doar pentru sine și că nu-i pasă dacă este auzit sau nu este un lăudăros; și fie se înșală pe sine, fie te înșală pe tine” sau de Ezra Pound în „Make it new”: „Mi-l amintesc pe Yeats spunând: Mi-am cheltuit toată viața încercând să mă dezbră de retorică... M-am dezbrăat de un tip de retorică numai spre a înființa un altul.” Astfel, Radu Petrescu spune că „acest jurnal e tot mai mult scris doar pentru mine, ceea ce mă mângâie”, „jurnalul e doar pentru mine, o oglindă montată între celelalte foi ale mele în așa fel încât să mărească spațiul lor cu sugestia altei dimensiuni, mai adânci”. În „Didactica nova”, autorul crede, la fel ca Sfântul Augustin, că viața lui nu prezintă interes, astfel încât orice amănunt poate fi semnificativ, mergând până la detaliul infim al realului, deosebit de importantă devenind, din punct de vedere narativ, chiar și enumerarea piulițelor, a lingurilor și a diverselor obiecte de bucătărie.

Fragmentele selectate din „Oceanul întors” consenmează impresii din viața școlii. Radu Petrescu fiind, în primii ani după absolvirea facultății, profesor la țară. Faptul cotidian, aparent semnificativ, observat cu minuție analitică, dobândește statut de gest existențial fundamental. Surpriza este că, în acel colț de țară, profesorul descoperă un potențial poet, cu un talent care îl pune pe gânduri: „Alaltăieri Andrei Hăngan mi-a dat o compoziție în care versurile: «Iar în zarea înnegrită de-ale norilor cadavre/ Înspre care marea aruncă valurile ei de foc» ori sunt din Eminescu, dar nu le pot identifica acum, ori sunt spirit eminescian și atunci autorul lor este, neapărat, un fenomen.” De la același Andrei Hăngan, naratorul primise și un caiet cu texte în proză, cărora le face o analiză avizată: „în capul poetului plutesc lucruri enorme: zăpada de pe munte «răsfrângea o umbră de cristal spre înălțimile norilor», norii răsfrâng «ca o oglindă pleoapele bătrâne ale munților» (este eminescian, dar și altfel), cărările munților «înnegrite de vreme și de cadavrele norilor» (variantă a imaginii din primul dintre versurile citate). Nu pot transcrie în întregime, pentru că Andrei nu calcă doar pe ortografie, ci și pe coerență, dar trag din dărmăturile lui altă imagine grea («Apoi soarele cu privirile lui ațintite luminează pâcla neagră a muntelui») și, punând virgulele și punctele uitate de el, copiez ultima parte pentru grozăviile de felul celor de mai sus («privirile umbroase» ale lunii și «cerul ca un javaer imens răsfrânge lumini întortocheate peste pădurile mari») și pentru instinctul care face să dea preț



unei ploi de propoziții comune de genul «cântă păsările», «zboară fluturii», dramatizându-le prin observațiile ritmice, simetrice. «Este un tablou îngrozitor» și «Este uimitor de frumos».

Fraze de toată frumusețea alternează cu propoziții banale, întâlnite în caietele oricărui școlar, naratorul-profesor având convingerea că acești copii ar putea dezvolta un alt tip de literatură: „Noaptea luna-și aruncă privirile umbroase asupra ei. Apa bâlbâiește pe adâncimi și la cotituri. Este un tablou îngrozitor. În schimb, vara este frumos când stai la umbra de pe sub stejari. Cântă păsărele. Zboară fluturi. Se aud chiuituri din toate părțile. Noaptea se aude lătratul unui câine, cântecul unui păcurar. Este uimitor de frumos. Vin ploile mari. Se aud bubuituri. Cerul ca un juvaier imens răsfânge lumini întortocheate peste pădurile mari. Vântul cântă printre frunzele lor, mugind ca o vită.”

Jurnalul inserează apoi secvențe descriptive, redată pe un ton domol, al liniștii eterne din mijlocul naturii. Imaginea satului este bucolică, în stil de pictor flamand obișnuit cu liniștile după-amiezilor: „De la ferestre văd la dreapta mea, în jos, un deal lung și sub el satul, clopotnița bisericii săsești, alături de care e școala, cub cu un etaj, vopsit galben, cu acoperișuri țuguiate și obloane la ferestre. În față un deal pe vârful cu vii, la stânga acestuia un alt deal, rotund, și în fundul lor pământul pare un melc, o cochilie grandioasă, acoperită din loc în loc cu livezi de meri dincolo de care încep munții acoperiți cu brazi groși. Munții lungi și înalți, cu două-trei creste marcate și cu falduri bărboase care amintesc somptuoasa materialitate a rochiei Estherei lui Rembrandt.”. Imaginile acestea parcă pot fi pipăite material, au concretețea picturală a pânzelor celebre ale Renașterii.

Într-un astfel de peisaj, calendarul diurn e simplu, raportat la acte umane fundamentale: „De dimineață, fericit, umflat de lapte, fac gramatică la a șaptea, citesc din Vlahuță la a cincea, din nou gramatică, la a șasea, la ora 1 cumpăr un kilogram de carne de oaie și la 4,30 mă duc cu Mme Z., soția directorului, cu A., care e tatăl ei și secretarul școlii, și cu profesorul de matematică în via satului – pe care o zăresc de la mine pe fereastră. Din vârful ei asist la un apus de soare atât de roșu, încât dealurile se fac violete, și boii care trec cu pluguri pe clinii lor, par efigii într-un fildeș străvechi. Între araci, cenușiu. Ciorchinii care atârnă grei ca niște ugere, deasupra lor ies stelele.”. Între timp, scriitorul citește „Eugenio D’Ors” și „Obermann”-ul lui Sénancour și își aduce aminte de odaia cu biblioteca neagră din București și de Pallady-ul pe care îl are acasă.

În acest perseverent exercițiu scriptic, „oceanul întors” devine un instrument de observație minuțioasă a realului, a lumii privite printr-o stranie dedublare: „A trebuit să privesc prin oceanul întors, prin lentila care depărtează, ca să nu-mi fie sfâșiată și hârtia. Rămân și așa, pe fața ei, destule zgârieturi.

În timp ce beam marea orelor diurne, am găsit mijlocul de a o bea și pe cealaltă, a cerului nocturn, înstelat.”. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 4/ p. 97. Demonstrați că textul studiat aparține literaturii de frontieră (literatură subiectivă).

„Oceanul întors” face parte din speciile literaturii de frontieră, care cuprind serienle de ficțiune, lucrările de „întrebuințare” (sloganul publicitar, afișul), lucrările de interferență a stilurilor. Textul, orientat, „întors” către interior, către peisajul lăuntric al unui narator cu înclinația introspecției și a detaliului aparent fără semnificație, devine un jurnal care dezvoltă aceleași formule ca „Însemnări zilnice”, de Titu Maiorescu, sau Jurnalul de creație, întâlnit la Camil Petrescu și Mircea Eliade.



**Ex. 5' p. 97.** Explicați semnificația titlului volumului „Oceanul întors”. Raportați-vă, în acest sens, la natura frământărilor interioare ale autorului.

Mecanismul la care apelează scriitorul, de astă dată, nu este al memoriei involuntare, ci al „oceanului întors”, care merge înapoi în timp și în spațiu sau la distanța necesară pentru o atitudine reflexivă asupra datelor realului. Prin acest procedeu, lumea exterioară este trecută printr-un subtil filtru subiectiv, scriitorul descoperind amănunte altfel nevăzute în seamă. Existența rurală are simplitatea ei și totuși omului apropierea de natură, de esența lucrurilor, în timp ce viața de la oraș este, parocism artificială. Este de fapt o altă realitate, intermediată prin cultură, clădită pe o a doua natură, a apartamentelor strănute de biblioteci negre și de tablouri ale lui Pallady. Intenția de obiectivare în spațiul prin definiție subiectiv al jurnalului se sprijină tocmai pe simbolistica lentilei întoarse, care deplătează și opacă, în sens metaforic, să nu fie sfâșiată pagina, adică să nu se constituie imagini neautentice ale autorului despre el însuși, cu atât mai mult cu cât naratorul este, în același timp, chiar scriitorul care își edifică propria operă. Încercarea de impersonalizare și de obiectivare a textului se bazează tocmai pe această metaforă a „oceanului întors”. (H.S.)

#### ADDENDA

Mircea Zăciu, 2000

„Cu o neobișnuită existență interioară, hrănită bogat de izvoarele clasicismului stoic (al antichității, dar și al francezilor secolului al XVII-lea), prozatorul și-a construit în perfectă singurătate o operă ce nu ambicionează (când a fost scrisă) nici o publicitate. [...] Cronologia aparentă a operei editate se înfățișează însă într-o cu totul altă ordine, dictată de alte criterii: după Matei Iliescu (1970; ed. II, 1973), roman primit de critica vremii cu darecare surpriză (și nu fără a fi controversat), apar Proze (1971), unde include Didactica nova, Sinuciderea din Grădina Botanică, Jurnal și În Efes, texte foarte diferite. Primul e un memorial din anii copilăriei; un «roman negru», al doilea, parodic însă; urmează jurnalul intim din anii profesoratului în nordul țării și o nuvelă (toate scrise în 1951-1952). Publicarea parțială a jurnalului continuă cu Oceanul întors (1977) și cu Părul Berenicei (1981), încheindu-se cu A treia dimensiune (1984, postum).”

Manualul NICULESCU

## Legea învățământului

Sistemele naționale de învățământ din statele moderne funcționează pe baza unor reglementări precise, cea mai cuprinzătoare fiind legea învățământului. De obicei, legislația învățământului are stabilitate, fiind aplicabilă pe o perioadă mai mare de timp, de circa zece-cincisprezece ani, timp în care structurile de învățământ se formează și își dovedesc deplina funcționalitate. Datorită schimbării permanente a contextului economic și social al comunității, școala se află însă într-un permanent proces de adaptare, de punere în concordanță cu schimbările survenite în comanda socială, de estompare a efectelor „crizei învățământului”, de care suferă societățile dinamice. De aceea, legislația școlară se schimbă, se completează, se adaptează periodic mersului vremii. Legea învățământului nr. 84/1995 a fost adoptată în urma unor dezbateri de amploare națională, privitoare la destinul școlii românești, și revizuită și amendată în mai multe rânduri, cu unele modificări privitoare la statutul unităților de învățământ pentru naționalități, la durata învățământului obligatoriu de 10 ani, la descentralizarea, finanțarea și managementul procesului de învățământ.

Fragmentul citat în manual din „Legea învățământului” nr. 84/1995 cuprinde articolele 127 și 128, ce reglementează conținutul învățământului preuniversitar din România. Textul este redactat în stilul juridico-administrativ, pe articole și alineate, fiecare articol conținând câte o idee principală, detaliată în subtexte explicative, care formează conținutul alineatelor. Articolul 127 definește, în trei alineate, conținutul învățământului preuniversitar.



care este asigurat prin Curriculum-ul național, „ansamblul coerent al planurilor-cadru de învățământ, al programelor și al manualelor din învățământul preuniversitar“. Planurile-cadru au o componentă obligatorie pentru școlile de același tip și una la decizia școlii. Planurile-cadru cuprind disciplinele obligatorii și pe cele opționale, precum și numărul de ore al fiecăreia. Programele școlare stabilesc obiectivele și conținuturile fiecărei discipline de învățământ și normele metodologice de aplicare a acestora în activitatea cu elevii.

Articolul 128 stabilește, în patru alineate, strategia de elaborare a planurilor-cadru de învățământ, a programelor și a manualelor școlare. Planurile-cadru și programele școlare se elaborează de comisiile naționale de specialitate, sub coordonarea și cu avizul Consiliului Național pentru Curriculum, și se aprobă de ministrul educației și cercetării. Textul legii precizează că în unitățile de învățământ se utilizează numai manuale aprobate de Ministerul Educației și Cercetării. Manualele pot fi alternative, cadrele didactice având dreptul de a recomanda elevilor un anumit manual, pe baza criteriilor stabilite de Ministerul Educației și Cercetării. Ultimul alineat din articolul 128 face referiri la evaluarea procesului instructiv-educativ pentru fiecare nivel de învățământ, pe baza unor standarde elaborate de Ministerul Educației și Cercetării.

Textul se încadrează în stilul juridico-administrativ, fiind redactat în limba română standard, într-un limbaj specializat, în care predomină termeni adecvați domeniului învățământului. Scopul comunicării este dublu: informează asupra conținutului învățământului preuniversitar, punând la dispoziția organelor administrative din sistem (Ministerul Educației și Cercetării, unități de învățământ și inspectorate școlare) cadrul legal și informațiile necesare pentru stabilirea conținutului procesului de învățământ; fiind o lege cu impact de masă, pune la dispoziția cetățenilor informații privitoare la conținutul învățământului preuniversitar, într-un limbaj adecvat înțelegerii omului obișnuit. În acest scop, cuvintele sunt folosite cu sensurile lor proprii, denotative, pentru a nu se crea ambiguitate și înțelesuri echivoce. Din punct de vedere morfologic, predomină cuvinte din grupul nominal, substantive și adjective neologice. De multe ori se folosesc verbe impersonale, precum *este asigurat*, *se elaborează*, *se aprobă*, *se utilizează*, *se stabilesc*, forme care transcriu marea generalitate a unei reglementări legale. (Gh.S.)

*Manualul CORINT 2*

NICOLAE IORGA

## Cea dintâi învățătură

N. IORGA (1871-1940). Istoric de seamă, profesor, critic și istoric literar, scriitor dramatic, întemeietor și conducător de reviste literare și de ziare, om politic. Impresionează prin vastitatea și profunzimea operei științifice, prin tăria opiniilor pe care le exprimă, prin activitatea de om politic ce se opune totalitarismelor de dreapta și de stânga, fiind de altfel ucis de legionari la 27 noiembrie 1940.

Este critic de direcție, fiind promotor al sămănătorismului, care arunca o lumină idilică asupra satului românesc, pentru a cărui emancipare N. Iorga era pe deplin angajat. Scrie o „Istorie a românilor“ în unsprezece volume, iar

în domeniul literar „Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea“ (1901), „Istoria literaturii religioase a românilor până la 1688“ (1904), „Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea“, volumele I-III (1907-1909), „Istoria literaturii românești contemporane“ (1934). Scrie piese de teatru ce seamănă cu tragediile grecești: „Moartea lui Alexandru“, „Moartea lui Dante“, „Cleopatra“, „Ovidiu“. Scrieri memorialiste sunt „O viață de om așa cum a fost“, 3 volume (1934), „Oameni cari au fost“, volumele I-IV (1934-1939), în care înfățișează panorama societății românești din primele patru decenii ale secolului XX.

„O viață de om așa cum a fost“ începe cu o mărturisire șocantă, cum se deschid, de altfel, mai toate marile cărți de amintiri ale unor personalități remarcabile. Lucian Blaga începea



„Hronicul și cântecul vârstelor“ cu o propoziție care avea să devină una din metaforele esențiale ale operei sale, tăcerea: „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului“. N. Iorga, cel ce va scrie mai mult decât oricare dintre marii savanți români, mărturisește fără echivoc: „Eu n-am învățat a ceti și scrie: sunt lucruri care mi-au venit de la sine“. „Cea dintâi învățătură“, primul capitol din cartea „O viață de om așa cum a fost“, explică modul misterios în care viitorul mare savant s-a instalat de timpuriu în lumea cărții, nu prin vreun „ceas de «pregătire pedagogică» pentru a descoperi literele și a le îmbina în silabe, care pe urmă să-mi dea cuvântul“, nu prin „acele urâte cărți de învățat pe de rost care se cheamă abecedar și gramatică“. Copilul precoce pătrunde dintr-o dată în lumea cărții, a mării Cărți: „cartea mi-a stat înaintea, cartea întreagă pe care un om o scrie pentru oameni“. Intrând în spațiul lecturii, N. Iorga arde etapele, trece direct la explorarea lumii oferite de slova tipărită, care pentru el se cheamă „*Letopisetele* de vechi și bun grai ale lui Mihail Kogălniceanu“. Universul mirific al cărții deschidea mintea copilului „unor zări mai largi“, aducând din timpul istoric evocat de carte senzația de viață autentică, asemănătoare și totuși diferită de viața timpului său, căci aceea de demult păstra zbuciumul și zgomotul istoriei, însoțite de „mult praf și sânge“. Lumea oferită de cartea de istorie era fascinantă, astfel încât îl muta parcă pur și simplu în acel timp, „cu un veac, cu două, cu mai multe în urmă“. În spațiul și în timpul real al lecturii se proiectau evenimentele istorice ale voievozilor moldoveni, Dabija-Vodă, Alexandru Iliș, „Duca bogatul“, Dimitrie Cantemir. Primele amintiri ale copilăriei se îngemănau, în mintea fragedă, cu aceste amintiri din câmpul istoric, care deveneau ale sale, dându-i capacitatea de a re trăi trecutul „oricând și oriunde, cu aceeași realitate ca și aceea de la care plecase“. N. Iorga simte că aparține dintotdeauna istoriei țării sale: „Nu m-am făcut istoric nici din cărți, nici de la profesori, nici prin metoda seminariilor; eram așa de când îmi aduc aminte și poate din ceea ce au lăsat în mine alții care pe vremea lor au văzut larg istoria țării, și au și făcut-o.“

În lecturile sale extrem de timpurii, N. Iorga reconstituie mai toate marile povești ale trecutului istoric, spațiul livresc fiindu-i cunoscut înaintea celui real, parcurs mai târziu cu piciorul, în călătoriile sale: „un colț din această Bucovină l-am găsit și eu cândva, mergând cu mama și cu fratele pentru nu știu ce rugăciune sau mulțumită de îndurare, la Sfântul Ioan de la Suceava.“ Drumurile sale prin lectura unor mari cărți le preced pe cele de mai târziu, din activitatea de cercetător istoric. „*Orientalele*“ lui Victor Hugo i-au oferit spectacolul prăbușirii în flăcări a orașelor Sodoma și Gomora. Tot prin el pătrunde în fascinanta lume arabă, cu poveștile ei nepieritoare, astfel încât lumea din spațiul livresc, luminoasă și infinită, îi oferă satisfacția imensă de a fi, încă de la cinci ani, „stăpân pe atâta lume!“.

Începutul cărții „O viață de om așa cum a fost“, ea însăși o istorie a unui spirit uriaș, este doar poarta de intrare în viață a celui care, prin vastul câmp de creație al operei sale, aduce un desăvârșit elogiu Cărții și lumii pe care aceasta o evocă. (Gh.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 5/ p. 109. În fragmentele din „Cea dintâi învățătură“ poate fi descoperită „o adevărată poezie a lecturii, a unei lecturi însetate, dornice nu atât de cunoștințe, cât de a multiplica viața“ (Mihai Berza). Descrieți starea de spirit și sentimentele celui implicat tot mai adânc într-un asemenea proces. Identificați, în acest sens, secvențele în măsură să pună în lumină rolul lecturii în devenirea ființei sale morale. Ce efect are asupra cititorului relatarea întâmplărilor la persoana I?

Din paginile de început ale cărții „O viață de om așa cum a fost“ se desprinde o adevărată poezie, chiar o frenezie a lecturii, prin care copilul Iorga, în precocitatea sa surprinzătoare, ia în posesie spațiul cunoașterii livresci înaintea cunoașterii directe, obișnuite, lente, specifică evoluției firești a oricărui copil. Imaginea lumii se constituie, în ordine livrescă, printr-o uimire perpetuă în fața multiplicității vieții și mai ales în fața istoriilor fascinante ale trecutului. Înainte de a începe un



amplu proces de cercetare a istoriei naționale și universale, N. Iorga își asumă, prin experiența profundă și vastă a lecturii, câmpul imaginar al cunoașterii umane, desprins din citirea unor cărți fundamentale: cronicile române, publicate de Mihail Kogălniceanu, romanele lui George Sand, „Orientalele” lui Victor Hugo, fabulele lui La Fontaine, literatura franceză de mistere.

Relatarea la persoana întâi conferă autenticitate deplină acestei neobișnuite aventuri a cunoașterii, personajul narator aflându-se permanent în centrul evenimentelor, integrate de altfel în propriul orizont de viață, în amintirile prime ale ființei. (Gh.S.)

#### ADDENDA

A. D. Xenopol, 1911

„Te întrebi, cu minunare, cum a putut un creier să conceapă atâtea lucrări și o mână să le scrie”.

Const. Ciopraga, 1970

„Peste o mie două sute de lucrări reprezintă volume și broșuri; alte douăzeci și cinci de mii de titluri indică articole, conferințe, comunicări, – tipărite sau prezentate în țară și peste hotare. Nu intră aici titlurile altor câteva zeci de mii de documente, provenind din țară sau din arhive străine, publicate în vederea alcătuirii unui corpus al istoriografiei românești.”

Manualul NICULESCU

## G. CĂLINESCU

### Cartea nunții

Secvența narativă selectată în manual surprinde un moment din viața de școlar a lui Bobby Policrat, elev la Colegiul „Gheorghe Lazăr”, un tânăr nonconformist, emancipat, adept, în anii '30, când se petrece acțiunea romanului „Cartea nunții”, al experiențelor moderne de petrecere a timpului liber. Bobby chiulise trei ore de la cursuri pentru a înota în bazinul de la „Lido” și acum „se grăbea să prindă recreația cea mare, ca să intre neobservat la ora de muzică, în care să poată răsfoi puțin cartea de istorie, deoarece se aștepta ca Silvestru Capitanovici să le dea extemporal.”

Profesorul Silvestru, personaj tragic al romanului, este întotdeauna foarte exigent în desfășurarea unei simple lucrări de control, făcând din ea un adevărat test trimestrial. În astfel de împrejurări, pentru Bobby lucrul cel mai important este metoda de copiere. Și de astă dată își ia măsuri de precauție care să-l favorizeze, se așază într-un loc mai retras, ca să poată folosi cartea, reușind să aibă în față și pe colegul Tocilescu, „tobă de carte”, cel mai bine pregătit din clasă.

Înfățișarea profesorului Silvestru, sosit în clasă îndată ce a sunat clopoțelul, nu prevestește nimic bun. Portretul lui este lucrat de scriitor cu mare artă, în culori sumbre. Silvestru e „mai încruntat ca oricând”, ursuz, părând „ieșit dintr-un tablou de Ribera”. Chipul lui se proiectează pe fondul negru, parcă funebru, „de un realism halucinant”, al redingotei străvechi, „de dinainte de război”, tocită, cu „străluciri și îndoituri geometrice de foi de zinc”. Are „barba pătrată” și „fața dură”, iar după ce dă subiectul rămâne „zugrăvit pe umbra metalică a redingotei sale, ca un sfânt sumbru muncit de îndoieli grele”. Imaginea întunecată a profesorului este întregită de imaginația lui Bobby, prevestitoare parcă pentru destinul personajului: „Deși n-avea imaginație poetică, de frică Bobby intuitiv just ce lipsea cadrului pentru a completa impresia de teroare ce se lăsase peste clasă. Un postav negru brodat peste catedră și patru sfeșnice mari cu lumânări aprinse în jurul lui Silvestru.”

Subiectul e, pentru Bobby, cu atât mai necunoscut și mai misterios, cu cât este mai concis formulat: „Petru și Asan”, nume proprii care unui elev absent la explicațiile din timpul lecțiilor „nu-i deșteptau nimic în minte, dar absolut nimic”. O eventuală deducție logică nu duce la nici un rezultat: „Petru, Petru – gândea el – Petru și Pavel, nu se poate, ăștia sunt sfinți...”



Asan, Asan... moara lui Asan, își dădu cu părerea. Ce-are de-a face moara lui Asan cu istoria românilor?”.

De la Tocilescu, colegul din față care face pe „scârbosu”, Bobby află că este vorba de niște „frați aromâni”, astfel că începe să scrie introducerea, pentru eventuale completări bazându-se chiar pe momentul de dezordine în care se vor strânge lucrările: „Istoria patriei este una din preocupările cele mai de seamă ale unei nații. Prin cunoașterea trecutului noi ne dăm seamă de vitejiile poporului românesc și ne pregătim pentru viitor. Noi trebuie din această pricină să ne cultivăm eroii neamului. Unii dintre cei mai importanți viteji ai trecutului nostru sunt și frații Petru și Asan, acei frați aromâni care au înscris o pagină de glorie în cartea neamului. Când zicem Petru și Asan zicem...”.

Între timp, bătând darabana cu degetele pe catalog, Silivestru își amintește de tinerețea sa de elev de liceu la Sf. Sava, în urmă cu treizeci și cinci de ani, când citea „*De bello gallico*”. Atenția nu îl părăsește însă în acest timp:

„Privirea îi căzu asupra lui Bobby, care, cu un ochi sub bancă și altul spre caiet, scria de zor:

– Policrat! zise profund și grav Silivestru.

Bobby încrămeni și se auzi limpede plesnitura unei cărți căzute pe dușumea sub banca lui.”

Gesturile profesorului care își surprinde elevul copiind au o rigiditate inchizitorială: „Silivestru porni rigid ca un prelat în procesiune mortuară și, oprindu-se lângă Bobby, ridică manualul de istorie de jos. Apoi, inspectând cutia pupitrului, trase un caiet cartonat ce i se păru suspect și-l răsfoi înghețat.” Pe lângă dezastrul produs de faptul că a fost prins copiind, Bobby rămâne mai siderat decât Silivestru, chiar „se prefăcu în frigider”, când din caiet cade un vraf de fotografii ale unor actrițe de cinema. Profesorul nu avea cum să știe că tocmai acest fapt va declanșa criza ce îl va conduce la sinucidere: „Silivestru le ridică impasibil de jos, făcu o cruce roșie pe foaia lui Bobby și se reîntoarse la catedră fără să spună o vorbă.” (*Gh.S.*)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 8/ p. 82.** Comentați în scris portretul lui Silivestru Capitanovici, explicând imaginile artistice la care recurge naratorul.

Silivestru Capitanovici reprezintă tipul profesorului exigent, desuet, care și-a dedicat întreaga viață pregătirii temeinice și profesiei de dascăl, ținându-se departe de distracțiile așa-zis facile ale lumii. De aceea, nici nu cunoaște și cu atât mai puțin înțelege preocupările tinerei generații. Despre sine a rămas cu impresia de elev studios de la Colegiul „Sfântul Sava”, când citea scrierea „*De bello gallico*” a lui Cezar, și crede că toți tinerii ar trebui să procedeze la fel.

Exigența peste măsură e una din cauzele pentru care personajul și-a ratat viața personală. Pentru elevi, el e un profesor care înspăimântă, dar care în același timp impune și respect. Impresia instaurată în clasă în timpul extemporalului este a unei înmormântări: „Deși n-avea imaginație poetică, de frică Bobby intui just ce lipsea cadrului pentru a completa impresia de teroare ce se lăsase peste clasă. Un postav negru brodat peste catedră și patru sfeșnice mari cu lumânări aprinse în jurul lui Silivestru.”. Atitudinea sa glacială se menține în tot timpul lucrării: el nu face decât să dicteze subiectele, fără a adăuga un cuvânt în plus. Subiectul extemporalului, care dobândește importanța unei teze, este de o simplitate formală dezarmantă, „Petru și Asan”, conducătorii vlahi ai unui stat apărut în anul 1185 la sud de Dunăre. În momentul în care se anunță titlul lucrării, peste întreaga clasă se așterne o tăcere mormântală. Pentru Bobby, subiectul constituie o necunoscută totală. În plus, încearcă să copieze, mai întâi de la un coleg din față, un tocilar, cu nume chiar semnificativ, Tocilescu, apoi din manual, fapt sancționat de profesor, care, într-o tăcere totală și amenințătoare, se îndreaptă spre recalcitrant în momentul când acestuia îi cade manualul pe jos.

Întreaga scenă are însă o cu totul altă semnificație în acțiunea romanului. O dată cu anularea lucrării de control, Silivestru îi confiscă lui Bobby și un caiet cu un vraf de fotografii ale unor actrițe



de cinema. Pe moment, profesorul „le ridică impasibil de jos” și se întoarce la catedră „fără să spună o vorbă”. Aceste fotografii, surprinzătoare, din punctul lui de vedere, la un elev de liceu, vor declanșa drama existențială a lui Silivestru, soldată cu sinuciderea sa. El își dă seama că, izolat în lumea lui vetustă, în „casa cu molii”, și-a ratat momentele esențiale ale vieții, că nu și-a trăit fireasca experiență erotică, de care elevul său este preocupat mai mult decât de statul medieval al lui Petru și Asan. (Gh.S.)

Manualul NICULESCU

## LUCIAN MÂNDRUȚĂ

### Un litoral, două popoare

Textul lui Lucian Mândruță, între reportaj și eseu sociologic, radiografiază psihologia grupurilor umane care își petrec vacanța pe litoral, în condițiile mutațiilor suferite recent de societatea românească. În această lume pestriță a vacanțelor de vară, autorul descoperă antinomii extrem de sugestive, ordonate spațial și în sferă socială și umană. Chiar titlul anunță o falie socială aproape ireductibilă, în același loc, pe litoral, coexistând două comunități diferite, „două popoare”, reprezentând, și în materie de distracții, sau poate în primul rând aici, polarizarea extremă a societății românești. Această ordonare socială se aplică pe una mai veche, aceea a antitezei dintre nord și sud, dintre o zonă dezvoltată, mai civilizată, și una mai înapoiată, mai săracă, termeni de referință fiind aici stațiunea Neptun și zona din sudul extrem, neamenajat, de la Vama Veche.

Pentru a petrece o vacanță la Neptun trebuie să fii „cool”, „tare”, „extraordinar”. Portretul noului om de lume din Neptun este următorul: „La Neptun, să fii cool e cu totul altceva decât în Vama Veche. La Neptun îți trebuie mașină decapotabilă, bicepși, tricou strâns pe corp și tunsoare scurtă tip American Navy. Pe locul din dreapta se recomandă o pasageră blondă, în fustă mini și bluză la fel de mulată pe detalii anatomice exemplare. Ansamblul se completează cu muzică la volum mare și vocabular limitat pe cât posibil la câteva cuvinte și expresii.” Acest tip imită, printr-un snobism agresiv, tânărul de succes din facultățile americane, poate de la Harvard sau Yale. În schimb, al doilea tip e o perpetuare, peste timp, a modelului hippy, întâlnit în sudul litoralului, după ce se trece o linie precisă de demarcație: „Specia aceasta veselă prosperă mai cu seamă în stațiunile de la nord de Mangalia. De acolo în sud începe teritoriul celor care poartă (la alegere, cel puțin un articol) bărbi, ochelari rotunzi, tricouri lungi din pânză de sac cu aspect murdar, sandale cât mai butucănoase, precum și una-două brățări din piele”.

Cele două culturi se diferențiază radical printr-un singur lucru, banii, care dau astăzi măsura fericirii la români: „Cei de la Neptun au bani și vor să fie fericiți. Cei din Vama n-au nici bani și nici nu vor să vină cineva să le strice depresia. În Neptun, ca și în Costinești sau Mamaia, trebuie să te distrezi ca să fii acceptat. La sud de Mangalia, veteranii acceptă doar zâmbete resemnate. «N-avem nici o speranță, dar mai e puțină bere» ar putea fi motoul unei culturi care a dat totuși lumii românești [...] cârciuma «Corsarul»”. Bancnotele din portofel determină calitatea distracțiilor, a consumului, noua ierarhie socială: „În nord seara se merge la discotecă. În sud, se face focul pe plajă. Cei din Neptun mănâncă la terasă friptură cu cartofi prăjiți. În Vama și-n 2 Mai terasele își fac toți banii din pește: medicii recomandă fosforul.”

În rest, cele două culturi au și puncte comune, cel mai puternic fiind consumul de băuturi alcoolice: „Peste tot pe litoral se bea serios. Băutura e însă mai proastă și mai ieftină, pe măsură ce cobori spre sud. Numai că aici înălțimea trăirii e net superioară. Nici nu e nevoie de droguri: e suficientă tradiția.”

Între cele două culturi nu existau până de curând prea multe legături. Dificultăți au apărut de când și în spațiul natural, al tuturor, de la Vama Veche a pătruns economia de piață:



.....cetățenii în tricouri de în și sandale trebuie să plătească acum bani buni pentru un loc de cazare în gardă. Deci să câștige bine pentru a veni să-și trăiască angoasa neîmplinirii la Vama Veche. E răzburarea capitalului care lovește necruțător, la 30 de ani de la nașterea mișcării hippy. Vilele scumpe care se ridică în Vamă le arată clar veteranilor că trebuie să-și ia tălpășița. Dar încotro? La nici jumătate de kilometru, România se termină tragic.“ (H.S.)

Manualul CORINT 2

## JAMES JOYCE

### Portret al artistului în tinerețe

**JAMES JOYCE** (1882-1941). Poet, nuvelist și romancier, remarcabil inovator al tehnicii narative în romanul modern. S-a născut la Dublin, în Irlanda, fiind elev al colegiului ieșuit din Clongowes Wood, evocat mai târziu în romanul „Portret al artistului în tinerețe”. Urmează cursuri la Universitatea din Dublin și de medicină la Paris. Întors la Dublin, se căsătorește și funcționează scurt timp ca profesor, dar, în conflict cu familia, cu biserica și în genere cu atmosfera naționalistă din țară, pleacă în exil, locuind la Triest, Paris și Zürich.

Debutază cu volumul de poezii „Muzică de cameră” (1907), dar se impune prin romanele „Oameni din Dublin” (1914), „Portret al artistului în tinerețe” (1916) și îndeosebi prin „Ulysses” (1922). Construit pe o structură epică ce repetă scenariul mitic al „Odiseei” lui Homer, romanul „Ulise”, opera sa capitală, este centrat în jurul a 24 de ore din viața obișnuită a personajului principal, Leopold Bloom, identificat simbolic cu Ulise, a soției acestuia și a lui Stephan Dedalus (Telemach), trăirile și acțiunile lor fiind o expresie alegorică a odiseei umane.

În 1916, anul când apare „Portret al artistului în tinerețe”, tehnica narativă a lui James Joyce, aceea a fluxului conștiinței, era deja conturată. Romanul se constituie, ca și celebrul „Ulysses” de mai târziu, din frame-uri ce se succed aleatoriu, pe baza unei teme comune, fără o legătură strict cauzală între ele.

Școala este, în fragmentele din manual, spațiul de rezervă al memoriei, din care personajul principal, același Stephen Dedalus din „Ulysses”, extrage secvențe epice, întâmplări, chipuri de școlari și de profesori, angoase și rare elevații sufletești. Atmosfera școlii engleze a începutului de secol douăzeci, aproape neschimbată față de aceea descrisă în romanele lui Charles Dickens, este apăsătoare, dominată de frustrări și de inegalități sociale, de programe rigide, plictisitoare, cu spații claustre, întunecate și mohorâte. Stephen Dedalus, nume mitic, predestinat artistului, este un neadaptat, refuzând o realitate exterioară ostilă și edificându-și treptat un spațiu interior, din care își va extrage mai târziu, ca artist, substanța creatoare. Această situație îi conferă personajului statutul de martor, de observator, situat mereu în afara evenimentelor în care sunt angajați ceilalți. Ca urmare, pe terenurile de joc ale școlii, ce „roiau de băieți”, Stephen Dedalus „se ținea la marginea jocului”, încercând să evite loviturile brutale ale celorlalți. Se simțea „mic și neputincios în îmbulzeala jucătorilor”, iar „ochii îi erau neputincioși și îi lăcrămau”. Lideri ai acestor manifestări destul de violente erau doi băieți total diferiți, Rody Kickham, „băiat de treabă”, și Nasty Rocher, „un scârbos”. În timpul jocului, la care participă formal, „fugind câte nițel ici și colo”, Stephen își reamintește momente anterioare. În special scena despărțirii de familie, când părinții îl aduseseră la școală. Mama îl sfătuisese atunci să nu stea de vorbă cu băieții care se exprimă urât și de aceea un dialog cu Nasty Rocher este neconcludent: lui Nasty i se pare bizar numele Stephen Dedalus și de aceea, încercând să se lămurească, întrebese de profesia tatălui, la care Stephen răspunsese ambiguu: „— Un domn.”.

Rememorarea vieții din școală continuă cu secvențe de la lecțiile Părintelui Arnall, care folosea metoda jocului în rezolvarea problemelor de aritmetică, ca o întrecere între familiile de York și de Lancaster, din Războiul celor Două Roze. Cele două culori, reprezentate prin



trandafiri albi și trandafiri roșii, îi par frumoase copilului cu simț artistic precoce, deschizând un spațiu indefinit al culorilor unei lumi imaginare, în care orice asociere este posibilă. Din labirintul acesteia, lumea exterioară i se pare bizară, cu ea păstrând numai legătura amintirilor din copilărie: „Toți băieții îi păreau foarte ciudați. Toți aveau tați și mame și fiecare avea alte haine și alt glas“. Decorul dominant al acestei lumi este întunecat, zugrăvit în imagini „reci și jilave“. Totul se scufundă în orizontul acestor două epitete: pâinea este „jilavă“, fața de masă era „jilavă și fleșcăită“, toate lucrurile erau „reci și jilave“. În contrast cu această atmosferă, lumea imaginară este luminoasă, nesfârșită, deschisă către infinit, așa cum se profila imaginea pământului de pe pagina întâi a cărții de geografie: „o minge mare în mijlocul norilor“. Astfel, Stephen are revelația unui univers concentric, infinit, în care toate lucrurile, toate lumile se așază în mod firesc: „Erau toate în țări deosebite și țările erau în continente și continentele erau în lume și lumea era în univers“. În această viziune, simpla iscălitură a personajului pe manualul de geografie exprimă o tendință de integrare în Marele Tot: „*Stephen Dedalus/ Clasa întâi elementară/ Colegiul Clongowes Wood/ Sallins/ Irlanda/ Europa/ Lumea/ În Univers.*“

Stephen Dedalus încearcă să depășească și aceste limite de cunoaștere, punând marile întrebări care îl salvează din spațiul strâmt al lumii în care se mișca: „După univers ce era? Nimic. Dar oare era ceva împrejurul universului care să arate unde se isprăvea înainte să înceapă nimicul? Un zid nu putea să fie, dar se putea să fie o linie subțire, subțire, care înconjura jur împrejur tot. Ce gând mare, să te gândești la tot și la peste tot! Numai Dumnezeu putea face asta. Încercă să-și închipuie cât de mare trebuie să fie gândul acela, dar se putea gândi doar la Dumnezeu. Dumnezeu era numele lui Dumnezeu întocmai cum al lui era Stephen.“

### ***Teme ale romanului „Portret al artistului în tinerețe“***

- **Lumea închisă, limitată** a orașelor și a colegiilor iezuite ale timpului; Stephen Dedalus simte ostilitatea lumii din jurul său, neputând să treacă, fără sacrificii, granițele către „lumea adevărată“ („free world“) a creației autentice, care nu are limite în timp și în spațiu.
- **Mitul lui Dedalus**, un demiurg care încearcă să vadă dincolo de „chipurile cioplite“ ale lumii reale.
- **Dedalus, cetățean al cosmosului**, spațiu integrator al spiritelor înalte, neliniștite; protagonistul oscilează la limita dintre lumea reală și cea a fanteziei creatoare, supraviețuind unei morți simbolice, reprezentată de integrarea sa într-o realitate dură, neiertătoare, dominată de relații sociale și economice brutale. (H.S.)

### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual***

**Ex. 2/ p. 104.** Citiți textul de mai jos, evidențiind alte semnificații ale mitului lui Daedalus:

„Săpătorul în piatră se trase la o parte de chipul cioplit și-l privi: un tânăr era închipuit în marmură, chemând pe cineva de departe; brațul lui drept, aproape întins înainte, la înălțimea capului, făcea, cu arcurile încheieturilor deschise în sus, de două ori, semnul chemării. [...]

«Pe aripa de miazăzi a palatului regelui Minos lucrează de zor Daidalos la încheiatul clădirii. Zilele vieții meșterului au fost numărate de rege. Și aspri lănceri trufași păzesc jos ca ele să nu fie mai multe decât zilele creșterii palatului falnic. Când cea de pe urmă bătaie a ciocanului va fi răsunat în văzduh ca încheiere a operei, inima mărețului meșter va fi strânsă de pumnul tiranului, să înceteze și ea de a bate. Și se va coborî Daidalos la bună, dulce odihnă; dar nu pe pământ, ci sub el, la umbre. Căci în susletul regelui s-a împietrit pentru totdeauna gândul: un alt palat, altui rege să-i facă alt meșter. Ci Daidalos, unicul, după unica, neasemănata lui faptă, să moară! [...]

Mântuit de zei de la moarte, Daidalos intră din nou în vâltoarea muncii de meșter. De la rege la rege, de la oameni la oameni, merge neobosit demiurgul să ridice temple și temple și chipuri cioplite. Dar pretutindeni găsește zvonul că în marea cea largă pe valuri plutește o imagine divină,



frumoasă și vie cum nici Daidalos, nici nimeni în veci n-o să facă. Și corăbierii poposind în corturi  
poveștesc... dar a marea și poporul ascultă cu teamă, cugetând de n-o fi vreun semn de mântie ori  
semnă a zeilor.

Și în sufletul bătrânului meșter crește tot mai năvalnic porunca să pornească din nou pe ape  
să cante neasemănata minune.» (Vasile Pârvan, „Laus Dedali”, în „Memoriale”, Editura Dacia,  
Cluj-Napoca, 1973)

Daidalos este, este în primul rând, un demiurg, în sensul originar al gr. *demiurgos* = „meșter-creator”, cel care creează lumea. În seama lui este pus și mitul construirii labirintului, ceea ce înseamnă că este și un cunoscător al secretelor adâncii ale lumii, refuzate oamenilor comuni. În escul lui Vasile Pârvan, Daidalos este surprins totodată în ipostaza artistului de geniu, care urmează a fi sacrificat de cîtorul tiran pentru a asigura unicitatea creației, un fel de meșter Manole pândit de moarte la încheierea operei sale. Salvat de zei, Daidalos construiește în continuare „temple și temple”, opere de serie, și „chipuri cioplite”, dar își continuă neliniștile creatoare, căutările neistovite, care ar putea fi înecuninate cu crearea operei unice, visate, a capodoperei, „neasemănata minune”, redată metaforic prin „o imagine divină, frumoasă și vie cum nici Daidalos, nici nimeni în veci n-o să facă”.

Stephen Dedalus, personajul lui James Joyce, demiurg al relațiilor umane, este artistul care își construiește, și el, lumea în viziune proprie, observând mai întâi „chipurile cioplite” ale oamenilor din jurul său și încercând să le dea trăsăturile de autenticitate umană pe care ar trebui să le aibă, într-o lume ideală, lipsită de răutate și de intoleranță. Uciderea lui Dedalus, personajul mitic, de către tiran, este înlocuită, aici, în planul romanului, de înăbușirea aspirațiilor lui Stephen de către o societate care conservă relații străine umanului, dar neagă individualul, fantezia creatoare. (H.S.)

Manualul NICULESCU

## ALEXANDRU MACEDONSKI

### Rondelul rozelor de august

ALEXANDRU MACEDONSKI (1854-1920).

Poet și prozator. Spirit incomod, răzvrătit perpetuu, contemporan, în tinerețe, cu Eminescu, umbră, fatalmente, ca valoare și audiență de public, de sfârșitul prematur al acestuia și de gloria lui postumă, mereu în creștere, Alexandru Macedonski rămâne, până astăzi, un poet cu o posteritate deschisă, cu un loc nefixat încă pe deplin și cu certitudine pe scara valorilor literaturii române, oferind oricând, în ciuda numeroaselor și competentelor studii dedicate, surprize în receptarea critică. Asumându-și până la capăt, în viață și în operă, destinul de geniu neînțeles, chiar, în spiritul romantismului neguros, de poet blestemat, cu trăiri extreme, de agonie și extaz, de prăbușire și elevație, generatoare de mari tensiuni lirice și de gesturi memorabile, Macedonski este așezat de multe ori lângă Eminescu, drept unul dintre cei mai mari poeți ai perioadei de sfârșit și de început de secol, traversându-i toate influențele și experiențele literare. Scriitor cu o formație literară solidă, cu tendințe teoretice de școală literară, de mentor spiritual în cenaclul și la revista „Literatorul”, Macedonski receptează năvalnic ecourile unei

literaturi universale în plină formare, fiind, fapt paradoxal, aproape simultan, clasic, romantic, baroc, simbolist, parnasian. Adrian Marino, în eruditul studiu „Opera lui Alexandru Macedonski” (Editura pentru Literatură, 1967), încerca să dezlege această enigmă: „Încă o dată spus, poetul sfidează orice clasificare riguroasă, ironizează postum orice dogmatism ideologic. Privit din perspectivă clasică, romantismul lui Macedonski este baroc. Din direcție romantică, barochismul poetului devine clasic. Privit din perspectivă barocă, poetul este, în același timp, romantic și clasic.”

Ca o constantă a întregii sale creații, de la volumul de debut, „Prima verba” (1872), continuând cu „Poesii” (1882), „Excelsior” (1895), până la „Flori sacre” (1912); „Thalassa” (1915) și „Poema rondelurilor” (1927), Macedonski a rămas în esență un poet romantic, un romantic mult întârziat, tratând însă marile teme ale romantismului cu mijloacele și recuzita curentelor literare moderne, simbolismul, parnasianismul, chiar instrumentalismul, devenind, de multe ori, în „Arta versului” (1890) și „Poezia viitorului” (1892) de pildă, și teoretician entuziast al



acestora. „Noaptea de decembrie“, ca și celelalte „Nopti“, risipite, începând cu „Prima verba“, prin mai toate volumele de poezii, se înscriu într-o tipologie și tematică romantică, celebre fiind „Noptile“ lui Young și ale lui Alfred de Musset, pe care fără îndoială Macedonski le-a cunoscut, mai mult, le-a admirat, spunând despre

sine, la persoana a treia: „Ca Young și Musset, a scris Nopti remarcabile.“ („Literaturul“, 8, 1893). Nocturnul, sediu al visului ilimitat, spațiu al cunoașterii, al vastelor perspective cosmice, al marilor viziuni romantice, este de altfel o temă care străbate întregul veac al nouăsprezecelea, aflat, indubitabil, în poezie, sub semnul romantismului.

Poezia face parte din volumul postum, intitulat „Poema rondelurilor“, apărut în anul 1927. Rondelurile sunt poezii cu formă fixă, de treisprezece-paisprezece versuri, repartizate de regulă în trei strofe, cu numai două rime. Primele două versuri, care enunță tema sau motivul poetic, se reiau în strofele următoare, ambele în strofa a doua și ultimul în strofa finală, la Macedonski acest vers fiind al treisprezecelea al poeziei. Denumirea acestei specii literare provine din fr. *rondel*, it. *rondello*, și sugerează noțiunea de rotund, de terminat, expresie a unei perfecțiuni formale cultivate cu atenție. De la apariția sa, în Franța secolului al XIV-lea, rondelul a avut două perioade de glorie, una în secolele al XV-lea și al XVI-lea, în vremea trubadurilor și truverilor, prin Charles d'Orléans, François Villon și Clément Marot, alta în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin poeții parnasieni, adepți ai formelor perfecte și muzicale. Promotor al parnasianismului în literatura română, Macedonski scrie rondeluri asemănătoare cu ale lui Théodore de Banville, Laforgue, Rodenbach, Mallarmé, similitudine mergând chiar până la distribuția rimelor: **abba, baab, baaba**, cum se constată în „Rondelul rozelor de august“. „Poema rondelurilor“ sintetizează și stilizează temele majore ale universului poetic macedonskian, extazul și damnarea, elevația, exotismul, evadarea din real, într-o formă literară cu sonorități și culori cultivate îndelung prin exercițiul simbolist. Calea spre inefabil, spre zări îndepărtate, înălțarea, existente și în poeziile lui Byron, în „Mazeppa“ de pildă („Away, away, my breath was gone“), se identifică aici ca o cale de abstragere din real, de intrare în lumea extatică a visului.

„Rondelul rozelor de august“ exprimă o meditație pe tema trecerii timpului, (*tempus irreparabile fugit*), plină de melancolie, sugestie dată, chiar din titlu, de motivul rozei ce se fanează ușor și de sensul cuvântului „august“, lună târzie de vară, simbol al declinului, al plenitudinii estivale și al târziului ce se răsfrânge inevitabil asupra condiției umane. Rondelul începe sub semnul iluziei că timpul își poate încetini curgerea, **fanarea**, ca stare premergătoare morții florale, putând fi încă evitată sau întârziată, relevantă fiind, în acest sens, repetiția adverbului „mai“: „Mai sunt încă roze – mai sunt“, adică perfecțiunea poate fi încă realizată, sublimul și absolutul pot încă fi atinse. Roza este un simbol al vieții, prin culoarea roșie, al beției simțurilor, prin parfumurile tari, al trăirii pline de avânt. Potrivit „Dicționarului de simboluri“, de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, roza este floarea cel mai des invocată ca simbol în Occident, comparabilă cu lotusul din India. În religia creștină, roza semnifică potirul în care a picurat sângele lui Iisus (Sf. Graal), este chiar simbolul rănilor sale, al mântuirii prin înălțare la cer. La alchimiști trandafirul alb avea semnificația imposibilității atingerii absolutului. Simbolistica trandafirului merge înapoi în timp până în momentul genezei, al apelor primordiale peste care se înalță ca un triumf al vieții, un fel de centru din care emană toate manifestările ei profunde, sufletul, iubirea, aspirația către perfecțiune, către starea genetică pierdută.

În poezia lui Macedonski tocmai acestea sunt sensurile profunde ale „rozelor de august“. Viața este numai de natură organică, deci perisabilă, pândită de inconsistență. Particula „mai“ arată, pe lângă iluzia conservării stării primordiale, și asaltul repetat al timpului ce distruge formele organice. Timpul inițiativ, al creației a existat aievea, când rozele rămâneau nepieritoare la trecerea timpului, într-un fel de suspendare a clipei: „Așa cum au fost și acele/ Când ceru-l credeam pe pământ“. Prin aspirațiile sale și prin vocația genialității, poetul se identifică momentelor originare, forței creației, suprapuse celei divine: „Pe-atunci eram falnic



avânt.../ Priveam, dintre oameni, spre stele." Contingența celor două spații, pământul și cerul, unul chtonic, celălalt uranic, păstrează amintirea nostalgică a începuturilor; apoi, omul izgonit din Paradis a decăzut, s-a lăsat supus trecerii timpului, tentativele de înălțare, de excelsior, temă macedonskiană obsesivă, fiind în genere apanajul omului superior, al geniului. Faptul că două spații acum distincte, teluricul și uranicul, au existat împreună în timpul primordial, ulterior separate prin distanțe astrale, arată trecerea ireversibilă a timpului: vremurile au devenit profane și energia, o parte din ea, s-a degradat, s-a condensat în forme staționare, în tipare materiale, cu viață efemeră, roza fiind, prin excelență, simbolul efemerității. Pentru că doar energia pură reprezintă viață fără sfârșit, biologicul stă sub semnul neîmplinirii, al perpetuării stării degradate. „Parfumul” rozelor, contingent cu un parfum al astrilor, al stelelor („Priveam, dintre oameni, spre stele; –/ Mai sunt încă roze, mai sunt,/ Și tot parfumate și ele.”), semnifică refugiul din fața neantului, într-o lume unde culorile, aromele sunt de o nemaîîntâlnită perfecțiune. Încercarea de refugiu în paradisul floral, anesteziant, care îmbată simțurile, este tipic simbolistă. Omul nu își poate depăși condiția în lumea reală, regăsirea esențelor putându-se împlini numai prin transcendere, iar „rozele de august” oferă acest spațiu de extensiune a simțirii, de beatitudine, refăcând starea umană originală, apropiată de cea divină. Eul liric atinge astfel un apogeu inertial, limita superioară posibilă, de unde începe declinul. Luna august, făcând trecerea spre toamnă, înscrie destinul poetului pe o pantă coborâtoare, de stingere discretă a extazului, de cufundare într-o secretă melancolie, datorată implacabilei pânde a neantului, prezentă și la alți poeți simbolști, Verlaine, Samain, Regnier. În fața acestei perspective, omul se refugiază pe tărâmul vag al fanteziei, al visării, al creației: „Zadarnic al vieții cuvânt/ A stins bucuriile mele,/ Mereu când zâmbesc, uit, și cânt,/ În ciuda cercărilor grele,/ Mai sunt încă roze, – mai sunt.” Zâmbetul și cântul, poezia, ca mijloc de salvare, de mântuire, pot opri această coborâre în neant, stimulând uitarea salutară a omului prins de timp, incapabil să iasă din capcana lui circulară. Necazurile, nenorocirile inerente, vârsta, acest timp întârziat în trup, sunt tot atâtea „încercări” ale vieții, ale destinului; poetul se simte, la rândul-i, fanat de timp, dar există o speranță, rozele mai există încă, în pofida oricărei evidențe.

Macedonski apelează la recuzita poetică simbolistă, concentrată, lapidară, nu la discursul epicizant, nici măcar descriptiv, prin urmare nu se folosește o suită de fapte și de imagini, ci se sugerează stări de spirit. Simbolurile sunt mijloace de sugesție a stărilor metafizice, devenind căi de cunoaștere. În acest rondel, ca și în altele, ca într-un creuzet magic, se dizolvă ideile simboliste ale lui Macedonski, susținute și în studiile sale teoretice. „Poezia viitorului”, „În pragul secolului”, „Simțurile în poezie”. Simbolurile se interferează, devenind elemente ale unui spațiu imaginar, adevărate „păduri de simboluri”, percepute, traversate de om prin sugesție: „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers.” („Correspondances” – Charles Baudelaire).

Rondelul emană, în întregul său, o notă de speranță; parfumul vieții nu a pierit, chiar dacă timpul trece necrutător; el se manifestă încă în roze, care conservă frumuseți și tărie de altădată. Speranța, strecurată parcă din cutia Pandorei, discretă, însufletește încă spiritele vii. Rozele, prin culoare și parfumuri, simbolizează chiar viața, îndeamnă la neliniște creatoare, iar poetul, devenit eteric în prezența lor, se transformă într-un fluid energizant, capabil să magnetizeze spațiul în jur, să-l transforme după voință. De fapt, poetul încearcă să rețrezească la viață spațiul amorf, introducând în câmpul vizual roșul aprins, diafanul, imponderabilul, calitățile discrete, de mare rafinament, ale regnului vegetal, devenit reper universal-uman, generând mișcarea, elanul, creația, teme permanente ale poeziei sale. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 95. Citiți definiția rondelului și verificați dacă poezia lui Macedonski este într-adevăr un rondel.

**RONDEL.** Termenul provine din fr. *rondel*, it. *rondello*. Este o poezie cu formă fixă, constituită, în cele mai multe cazuri, din treisprezece-paisprezece versuri, repartizate în trei strofe. Primele două versuri, care sintetizează motivul liric, sunt reluate ca refren, mai întâi la mijlocul, apoi la sfârșitul poemului. Rondelul apare în literatura franceză, în secolul al XV-lea, fiind remarcat la Charles d'Orléans, autorul unui renumit rondel, „*Le printemps ou le renouveau*” („*Primăvara sau reînnoirea*”), la François Villon și Clément Marot. Gustul pentru formele fixe se manifestă de la Théodore de Banville până la d'Annunzio, în **parnasianism**. La români, excelează în această direcție Alexandru Macedonski, căruia îi vor fi publicate rondelurile după moarte, în volumul „*Poema rondelurilor*”, 1927. „*Rondelul rozelor ce mor*” semnifică **fanarea, trecerea irepresibilă a timpului**: „E vremea rozelor ce mor./ Mor în grădini și mor în mine.../ E vremea rozelor ce mor.”

Rondelul de față se poate remarca prin repetarea, la sfârșit, a versului de început, încadrând poezia în limite simetrice, sugerând ideea centrală a fanării, efect al trecerii necruțătoare a timpului. Sensul general al poemului este totuși de **resurrecție a biologicului**, prin intermediul visării, factor ce mută creația în spațiul oniric. (H.S.)

Manualul NICULESCU

## GEORGE BACOVIA

### Nevroză

Poezia „*Nevroză*”, cuprinsă în volumul „*Plumb*”, pune în valoare predilecția poetului pentru stările mohorâte, pentru vremile de restriște ale lumii târgului. Tabloul orașului este întunecat, lipsit de strălucire, hibernal, răceala simțindu-se în întregul peisaj, într-o dualitate oscilantă între cadrul interior, subiectiv, expresie a eului liric recluzionat, și cel exterior, supus vitregiilor de sfârșit de lume ale iernii: „Afară ninge prăpădind/ Iubita cântă la clavir –/ Și târgul stă întunecat/ De parcă ninge-n cimitir.” Târgul întunecat este **simptomatic pentru vremurile lipsite de romantism, de elan, în care oamenii dormitează, incapabili să înlăture starea de nevroză dată de plictiseala și de monotonia unui anotimp încrămenit**. Ninsoarea vine să aglomereze acest tablou, să accentueze senzația de astenie generală, care creează imaginea de lume-cimitir, reluată ca laitmotiv în finalul fiecăreia din cele patru strofe: „Și ninge ca-ntr-un cimitir”.

Starea de spirit întunecată se construiește în tușe sigure, prin corespondente între melodia funebră a clavirului și spectacolul apocaliptic de afară: „Iubita cântă-un marș funebru/ Iar eu nedumerit mă mir:/ De ce să cânte-un marș funebru.../ Și ninge ca-ntr-un cimitir.” Orașul-cimitir, închis aspirațiilor și vieții, lipsit de strălucire, e dominat de un simbolic marș funebru, un imn specific spațiului citadin sufocant. Starea de spirit negativă copleșește personajele cuplului, ca expresie a unei iubiri obosite, spre stingere: „Ea plânge și-a căzut pe clape/ Și geme greu ca în delir.../ În dezacord clavirul moare/ Și ninge ca-ntr-un cimitir.” Versul care se repetă, în toate strofele, pare să amplifice imaginea puternică a cimitirului ce include orașul, îl transformă într-o lume pustie. Târgul este pustiu, golit de spectacolul vieții, într-o atmosferă de disperare generală: „Și plâng și eu, și tremurând/ Pe umeri pletele-i resfir.../ Afară târgul stă pustiu/ Și ninge ca-ntr-un cimitir.”



### *Teme și motive ale poeziei „Nevroză”*

- Starea de spirit apăsătoare a orașului, generată de ninsoarea abundentă, de „prăpădul” de afară.
- Astenia orașului burghez, incapabil să reziste asaltului hibernal al anotimpului rece. Nevroza este dată tocmai de acest tablou rece, înghețat, surprins parcă de o fotografie a timpului, fără putință de înlăturat.
- Clavirul, devenit instrumentul predilect ce răspândește starea de monotonic și de apăsare generată de anotimpul rece.
- Iubita, văzută ca un agent muzical, care cântă marșul funebru al iernii.
- Orașul-cimitir, copleșit de manifestările apocaliptice ale anotimpului rece.
- Moartea treptată, metaforică, a locuitorilor orașului, surprinși de vitregia anotimpului rece: iubita plânge, adormind pe clape, în timp ce poetul îi mângâie pletele, privind pustietatea târgului.
- Starea de părăsire a orașului, pe deasupra căruia plutesc acordurile unui marș funebru. Pentru Bacovia, orașul nu poate fi văzut altfel decât sub forma unui loc macabru, unde până și amorul este hidos, iar personajele sunt fie imobile, fie supuse unei mișcări mecanice continue, ca de păpușă automată.
- Muzicalitatea gravă a întregului peisaj, alcătuită din senzații eufonice, întărită de cuvântul „cimitir”, a cărui umbră semantică se răsfrânge asupra întregului tablou al iernii. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Mihail Petroveanu, 1969**

„Cosmosul mărturisește despre Creațiune și Creator; ambele lui planuri, celest și terestru, devin un răzیم, un reper fix. Pentru Bacovia, liber de astfel de vederi, existența este infernală, nu ca o consecință a vreunei culpe față de o instanță superioară omului, care nu există, ci prin însăși viața ei muritoare, supusă acțiunii neantului. Omul, singur în cosmos și în propria lui lume, nu are ieșire sau, dacă există una, aceasta atârână exclusiv de sine. Existența e deci tragică, dar de un tragism specific.”

**Nicolae Manolescu, 1981**

„Simbolismul bacovian e, față de celălalt (anterior cu un deceniu sau două), ca o lume asemănătoare și paralelă, deformată însă într-o oglindă ce nu mai răstoarnă imaginea, dar schimbă proporțiile ca într-o caricatură. Mai mult: se poate vorbi, la Bacovia, de un veritabil antisimbolism. La un capăt al poeziei lui se produce o dezintegrare a limbajului prin sincopă, prin recurgerea la forme voit prozaice și nearticulate. La un altul, poetica simbolistică este supralicitată, umflată și uneori compromisă prin patetism. Peste tot simțim rictusul, nuanța de sarcasm a vocii ori un fel de a monta imaginile ce indică – într-o manieră excesivă sau într-una din expresivitate cu intenție nulă – parodia simbolismului decadent. [...] Între proză și poză, se consumă însă la Bacovia nu numai aventura antisimbolismului, dar și a antipoeziiei. Bacovia este întâiul nostru «antipoet», în sensul modern: expresivitatea lui excesivă, disonanțele, primitivismul, coloristica intensă, amestecul de patetic și humor, ricanarea continuă îl fac să traverseze, dinspre simbolism spre epoca modernă, cu iuteala unei comete, câmpurile de atracție planetară ale expresionismului, dadaismului, suprarealismului, ale literaturii absurde.”



Iubirea este sentimentul cel mai copleșitor și cel mai înălțător al ființei umane. Este poate și cea mai veche temă literară, înscrisă, în forme arhaice, arhetipale, în toate mitologiile și religiile lumii. Iubirea începe, în multe mitologii, cu însăși Creația, cerul și pământul dobândind, în reprezentare primară, atribute antropomorfe, distribuite după principiile masculin și feminin. În mitologia greacă, Uranus este cerul, puterea supremă, creatoare de timp și de spațiu, iar Gheea este pământul, principiul feminin, fertil, al perpetuării vieții. Însăși nașterea lumii pare să fie creatoare de tensiune erotică la scară cosmică, datorată separării întregului în cele două principii ordonatoare în Univers, care năzuiesc însă la unitatea inițială, vădită în toate marile poeme ale omenirii. În poemul eminescian „Luceafărul“, Elena Tacciu (în „Eminescu. Poezia elementelor“) vede, în această ipostază, „dialectica sferelor uranică și telurică“, simbol mitologic, reactivat și consacrat de romantici, o expresie a „erosului cosmic“, prin magnetismul lor reciproc. În adevăr, teluricul și uranicul sunt două lumi aflate odinioară, la începutul timpurilor, împreună. Teluricul reprezintă căderea în desuetudine, energia inițială degradată în materie, ultima treaptă, zice Böhme, a emanației demiurgice, a creației, chiar demersul punitiv al mâniei divine; uranicul, în schimb, este celestul mereu în mișcare, energie pură, lumină. Desincronizarea lor temporală, neconcordanța dintre timpul terestru și cel cosmic, răsfrântă și asupra ființelor, constituie esența dramei erotice pe care o traversează cele două personaje exponențiale. Atracția erotică este expresia unei nostalgice năzuințe de întoarcere în timpul primordial și, raportată la scară cosmică, o expresie a atracției universale. Venind din direcții contrare, fata de împărat aspirând spre înalt, Luceafărul coborând, încercând trăirea și cunoașterea pe care le dă situarea în planul terestru și uman, personajele se determină reciproc, fac un transfer de atribute benefice: ea tinde la condiția genialității și se salvează de disprețul de tip schopenhauerian, el încearcă să se împlinească, în eternitatea sa, prin iubire.

Pe această schemă arhetipală se construiesc marile povești de dragoste, desprinse din mitologie, până la cele terestre și deplin demitizate din vremurile moderne, de felul lui „Love story“, de Eric Segal, care mai păstrează încă ceva din fiorul tragic al întâlnirii dintre Eros și Thanatos, precum și din aspirația către perfecțiune și către idealitate. Miturile consacră marile cupluri unite printr-o dragoste care învinge timpul, supusă uneori la mari încercări sau la sacrificii de multe ori cu deznodământ tragic, semnificând o cădere din condiția arhetipală și eternă a omului. Cuplul adamic, primordialii Adam și Eva, sacrifică pentru dragoste, pentru cunoașterea de sine prin sentimentul erotic, însăși condiția originară, paradiziacă a omului, declanșând marea dramă a umanității, care de atunci încearcă, prin sentimentul înălțător al iubirii, întoarcerea la starea inițială și redobândirea grației divine. De aceea, dragostea pentru ființa umană se îmbină cu dragostea pentru divinitate, cele mai sublime creații de dragoste din evoluția umanității fiind „Cântarea Cântărilor“ și „Psalmii“ lui David. Marile povești de dragoste reunesc în eternitate cupluri rămase nemuritoare, deopotrivă zei și pământenii, pe aceste dualități perpetue întemeindu-se marea poezie de dragoste a lumii, marile tragedii, epopeile și o întreagă proză modernă, în care tema iubirii este dominantă, dragostea oscilând între Eros și Thanatos, între angelic și demonic, între divin și infernal. Povești de dragoste faimoase ale lumii sunt „Romeo și Julieta“, „Tristan și Isolda“, „Ondina“, piesa de teatru a lui Jean Giraudoux, nimfa care nu poate să devină soția unui pământean, pentru că și-ar pierde nemurirea, cea a lui Hyperion din „Luceafărul“, a „Zburătorului“, de Ion Heliade Rădulescu, poveștile de dragoste



din „Decameronul”, de Boccaccio, din „Poveștile din Canterbury” ale lui Geoffrey Chaucer, balada din poezia „Riga Crypto și Iapona Enigel”, de Ion Barbu, „Paul et Virginie”, de Bernardin de Saint-Pierre.

Scriitorii romantici resuscitează tema iubirii în literatură, crezând în salvarea umană prin femeie, prin dragoste, creând și cele mai ample și mai profunde viziuni asupra sentimentului erotic, în deplină corelație cu alte mari teme ale literaturii, timpul, natura, cosmicul, geniul, titanismul, demonicul.

Tema iubirii este inclusă în majoritatea operelor literare de valoare din literatura română și universală. Toți marii poeți au scris, aproape fără excepție, poeme de dragoste, explorând toată gama de registre lirice ale genului. Marile romane cuprind, de asemenea, povești de dragoste, cupluri memorabile, aflate în armonie ideală sau în conflicte puternice, soldate cu împlinirea sentimentelor erotice sau având consecințe tragice. (Gh.S., H.S.)

## MIHAI EMINESCU

**MIHAI EMINESCU.** Cel mai mare poet al românilor s-a născut la Botoșani, la 15 ianuarie 1850. Copilăria și-o petrece la Ipotești, devenit topos al unei naturi paradiziace evocate constant în poezia sa. Urmează studiile primare și gimnaziale la Cernăuți în perioada 1857-1863, neterminate. În perioada 1866-1869 călătorește mult prin țară, la Blaj, la Alba-Iulia și la Sibiu, cu trupe de teatru sau din dorința de a cunoaște, dintr-un spirit de libertate ce nu îl va părăsi toată viața. Urmează cursuri universitare de filozofie, filologie, drept și diverse științe la Viena (1869-1872) și Berlin (1872-1874), fără a le încheia prin diplomă de licență. Întors în țară, în 1875-1876 este revizor școlar pentru județele Iași și Vaslui, timp în care îl cunoaște pe Ion Creangă, institutor la Iași, pe care îl introduce în cercul Societății Junimea și de care îl leagă o nestrămutată prietenie. Este apoi scurt timp redactor la un ziar local, *Curierul de Iași*, după care părăsește centrul cultural al Moldovei și se mută la București, devenind redactor la ziarul *Timpul*. Viața tensionată din lumea jurnalistică, polemicile, eforturile de creație, nemulțumirile acumulate într-o lume mediocră și mercantilă, lipsită de idealuri, duc, în vara anului 1883, la o gravă boală psihică, din care Eminescu nu se va mai reface decât temporar. Se stinge din viață la 15 iunie 1889.

Perioada de creație cuprinde numai 17 ani, extrem de scurtă în comparație cu vastitatea operei sale. Debutează în timpul studiilor de la Cernăuți, în ianuarie 1866, cu poezia „La mormântul lui Aron Pumnul”, semnată „M. Eminoviciu, privatist”, într-o broșură comemorativă, „Lăcrămișoarele învățăcelor gimnaziaști din Cernăuți la mormântul prea iubitului lor profesor Aron

**Pumnul**”. În același an, în 25 februarie/ 9 martie (calendarul nou), în revista *Familia* din Pesta, a lui Iosif Vulcan, îi apare poezia „De-aș avea...”, semnată de astă dată Mihai Eminescu. Îi mai apar aici în același an poeziile „O călărire în zori”, „Din străinătate”, „La Bucovina”, „Speranța” și „Misterele nopții”. În 1867 îi apare în revista lui Iosif Vulcan „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie”.

Prima poezie cu o valoare notabilă, „Venere și Madonă”, trimisă de la Viena, apare la 15 aprilie 1870 în revista ieșeană „Convorbiri literare” a Societății Junimea. În luna august Iacob Negruzzi, secretarul redacției, publică „Epigonii”, deși orientarea romantică și spiritul critic atrag rezervele lui Maiorescu din „Direcția nouă în poezia și proza română” (1872), când se referă la „antitezele cam exagerate” ale poetului și reflexivitatea „mai peste marginile iertate”. Mihai Eminescu devine astfel membru al selectei societăți culturale a Iașului, citind în cenaclul Junimii și publicând în revista „Convorbiri literare” poeziile sale cele mai cunoscute, „Floare albastră” (1873), „Dorința”, „Lacul”, „Călin (file din poveste)”, „Strigoii” (1876), sonetele „Afară-i toamnă...”, „Sunt ani la mijloc...”, „Când însuși glasul...”, (1879), primele patru „Scrisori” (1881).

În aprilie 1882 Eminescu citește la Junimea prima variantă a poemului „Luceafărul”, publicat pentru prima oară în *Almanahul Societății academice „România Jună”* din Viena, în aprilie 1883, de unde va fi reprodus în „Convorbirile literare” din luna august a aceluiași an. După apariția bolii poetului, Titu Maiorescu îi adună poeziile publicate și o parte din manuscrise în ediția princeps de „Poesii”, apărută la Editura Socec din București la sfârșitul anului 1883.



Posteritatea a mărit treptat spațiul de recepție a creației eminesciene și a aprofundat perspectivele de interpretare critică și analitică, relevând mereu noi orizonturi ale vastului univers poetic proiectat de marele poet. Bibliografia exegezilor operei sale s-a amplificat de la o perioadă la alta, creând ea însăși un vast câmp referențial. Despre Mihai Eminescu au scris marii critici români, exegeze notabile fiind „Poezia lui Eminescu” (1930), de Tudor Vianu, „Viața lui Mihai Eminescu” (1933) și „Opera lui Mihai Eminescu” (1934-1936), de G. Călinescu.

În a doua jumătate a secolului XX, cu mijloacele de interpretare ale criticii literare moderne, scriu analize aprofundate Eugen Simion („Proza lui Eminescu”, 1964), I. Negoitescu („Poezia lui Eminescu”, 1970), Edgar Papu („Poezia lui Eminescu”, 1970), Zoe Dumitrescu-Bușulenga („Eminescu. Cultură și creație”, 1976), Ioana Em. Petrescu („Eminescu. Modele cosmologice”, 1978), Elena Tacciu („Eminescu. Poezia elementelor”, 1979), Rosa del Conte („Eminescu sau despre Absolut”, 1990).

*Manualul EDP*

## Sara pe deal

Poezia a fost îndelung elaborată, începând de prin anii 1871-1872, inclusă în două versiuni ale poemului „Ecò” (1872), ca să fie publicată apoi în 1885, în „Convorbiri literare”, cu titlul definitiv „Sara pe deal”. Prima versiune conține elemente preromantice mult mai accentuate, iar versurile au un caracter erotic mai pregnant: „Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sâni se înclină/ Ce-alături cresc dulci și rotunzi ca și rodii”. Este povestea unui bard ce retrezește imagini ale unui timp trecut, destrămate în finalul poemului ca într-o oglindă magică imperfectă. Astfel de tablouri erau dominante la Vasile Cârlova, Hrisoverghi, Grigore Alexandrescu, conturând o lume cu aer medieval, plină de mistere, asemănătoare cu acelea din scrierile romantice germane. Cavalerul demonic, venit la castelul iubitei, într-un peisaj sumbru, este înlocuit cu un om fără îndeletniciri războinice, având singure calități iubirea nutrită pentru ființa feminină.

În cele șase strofe ale variantei finale, „Sara pe deal” este o poezie a amurgului, a înserării, a încetirii și a stingerii mișcării, ca și pastelul din „Zburătorul” lui Ion Heliade Rădulescu, paralel cu un act de intensă interiorizare și interioritate, cu amplificarea erosului, a dorului. Toate componentele textului, fonetice, lexicale, morfologice și sintactice, ilustrează această idee fundamentală și imaginile artistice prin care aceasta se revelează. „Sara” este, evident, un fonetism regional și Eminescu folosește constant această variantă mai veche, molcomă, mai plină parcă, potrivită cu tonul evocării, trădând un aer persistent de arhăitate. Atrage atenția că spațiul este rural, etern, de frustă constituție campestră. Analizat în context, cuvântul „sara”, prezent și în titlu, câmpul semantic dominant, căruia i se subordonează toate celelalte, își vedește virtuți deosebite. Versul „Sara pe deal buciulul sună cu jale” dă o primă dimensiune a spațiului poetic: „sara”, accentuat și prin titlu, evocă o situație spațială deasupra reliefului terestru („pe deal”), creând, prin fonetismul său, două vocale, de cea mai mare deschidere, distribuite egal în două silabe, impresia de loc înalt, larg, nelimitat, de vastitate cosmică. Este o culme sonoră, reprezentând una materială, care coboară, în ambele planuri, în silabele următoare, „pe deal”, punctul cel mai de jos fiind atins de prezența iterativă, profundă, de două ori sub accent, a vocalei u: „buciulul sună”, ca apoi să urce, modulată, în răsfângeri și efluvii tânguitoare, prin segmentul „cu jale”, iarăși de mare acumulare semantică. În acest receptacol (al durerii existențiale, eterne, fără nume), mărginit prin topică și prin accent de un termen de mare generalitate, sara, și de unul cu raportare umană, jale, în acest triumfi, și fonetic, dar și spațial, buciulul reproduce sunetul originar, pur, plin, tânguitor, al serii, risipit ulterior în bănuite ecouri. Dealul este locul înalt, topos sacru, de contingentă cosmică, predilect pentru visare, pentru evadarea din spațiul restrictiv, unde stările de tristețe sunt dominante,



semnificate prin cuvântul „jale”, fără determinare precisă, secretă și omniprezentă, unind tranziția lentă, discret sugerată și reluată cu fiecare strofă, dinspre planul natural către cel uman, erotic.

Versurile următoare detaliază, umplu spațiul terestru, corelat deja cu cel cosmic: „Turmele”, substantiv colectiv, prin numărul exemplarelor numite, împrumută conturul rotund al dealului. Urcușul e abrupt, mișcarea încetinită în mod progresiv, greoaie, spre stingere terminat dur, în două consoane, verbul „urc” este de neînlocuit. Elementele cosmice participă simpatetic: „stele”, neidentificate încă (puține: amurgul abia începe). „Le scapără-n cale”, instituind comunicarea pe verticală, posibilitatea înălțării condiției umane, terestre, și a coborârii, în întâmpinare, a celei cosmice. De o mare frumusețe este verbul „scapără”, alt element de conexiune a planurilor, distribuția vocalelor, obturate de consoane lichide și explozive, dând o nuanță de luminiscentă tremurătoare, intermitentă, gata să se stingă în spații. Aceeași intermitență a mișcării, similară celei cosmice, este sugerată în lumea terestră, prin versul: „Apele plâng, clar isvorând în fântâne”, în care verbul „plâng”, la prezent, ca toate celelalte, timp al afectului, implică tristețea subterană, curgerea eternă, heracliteană a apei, prin extensie, a vremii. Apele au rolul de a cufunda și mai mult în somn peisajul: ele „isvorăsc” (înlocuirea consoanei z cu s denotă un son mai stins, molcom), iar mișcarea lor este ca o zvâcnire spre spațiile astrale. O unduire lentă, infinită, cu perioade largi, de o amplitudine înalt aeriană sau subterestră, se desprinde, în planul sonor al primei strofe, din fluiditatea, din muzicalitatea lichidei l, mai difuză în ambianța vocalică, relativ neutră, a lui e. O notă de oboseală, de încetinire, fără oprire totodată, poate o „sete de repaos”, o dă gerunziul „isvorând”, durativ, determinat pe neașteptate de „clar”, ca o zvâcnire de ultim moment din adâncuri (din „fântâne”) spre limpezimile astrale. Bănuim, din toate acestea, cum privirea poetului lunecă visătoare și sceptică peste elemente, totuși cu speranța salvării prin proiecția erotică. De altfel, o relație afectivă intensă se precizează în versul următor, „Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine”. Spațiul se închide „sub un salcâm”, vocativul „dragă”, dislocând propoziția, relația conjunctă verb-pronume și abundența pronumelor (succesiunea persoanelor întâi și a doua) vădind certe tendințe de interiorizare, de apropiere a celor doi protagoniști.

Planul terestru, prefigurat în prima strofă, semnifică **drama, condiția umană**. Aici „buciumul sună cu jale”, „apele plâng”, ca într-o genune a durerii. Există, dar, și un reflex perpetuu al înălțării, salvarea, în sens romantic, prin iubire, „prin femeie”, cum ar spune G. Călinescu. Elanul ascensiv împinge cuplul adamic pe deal, sub un salcâm, un **axis mundi** care unește planurile teluric și cosmic, arbore care generează o spațialitate benefică, protectoare, în buna tradiție a acestui motiv în literatura universală, care enumeră mărul la Sappho, pinul la Platon, fagul la Vergiliu, „teiul sfânt” la însuși Eminescu, gorunul la Blaga, acei „brazi și pâlținași” din creația populară.

Sondând în structura poeziei „Sara pe deal”, descoperim aceeași antinomie de entități distincte a liricii eminesciene. Prima strofă aparține **principiului masculin**, hyper-eonului, „pe deasupra mergătorului”; perspectiva este vastă, de relativă detașare, privită din altitudini incerte, receptând, ca o **conscientia mundi**, toate ecourile dramei existențiale. Strofele a doua și a treia, exceptând apogeul „crizei dionisiace” („Sufletul meu arde-n iubire ca para”), izbucnite intempestiv și singular, chiar cu promisiunea sacrificării duratei pentru clipă, sunt raportate la **condiția feminină**, predominant telurică, nu fără vagi aspirații spre idealitate. Spațiul acum se închide, privirea, întoarsă spre zenit, „caută-n frunza cea rară”, fixând fragmentar peisajul celest, prin elemente ce trec sau curg, într-o detașare solemnă, generând visare, interioritate: luna, maiestuoasă și discretă, calități sugerate de un superlativ excepțional, „așa sfântă și clară”; stelele, care, într-un reflex cu apele ce plâng, „nasc umezi pe bolta senină”; nourii, grei (se poate remarca prezența sunetelor „ur” în „curg” și forma regională „nourii”, ce dau urieșenie și urlet potențial).



Ființa umană reprezintă concentrarea absolută a spațiului: ochii, pieptul, fruntea, aduse în prim-plan prin articolul hotărât, domină strofa a doua. Se produce o absorbție a mișcării de pe cuprinderi imense, învederând interiorizarea ei maximă, **dorul și gândul** fiind cele mai complexe forme cinetice. Spațiul înalt, larg, se rarefiază, cel lăuntric se densifică. Adjectivul **plină** (secundat de **mari**) se opune, în simetrii savante, tuturor determinărilor exterioare: luna e hieratică, imaterială, **clară**; frunza e **rară**, bolta, **senină**. Intermitența luminii dispare („raze-a lor șiruri despică”), cumpăna fântânii își caută echilibrul, punctul de oprire. Versul 12, din strofa a treia, permite simetrii remarcabile, pe două planuri: restrângerea de spații vaste (**deal, stele**) pe spații înguste (**vale, fum, stână**); stingerea mișcării exterioare, chiar a sunetelor (**buciumul sună – fluiere murmură**). Același fenomen se produce în stratul fonetic; tranziția se produce prin versul 11, din cele cinci poziții ale vocalei de închidere medie **i** trei fiind sub accent („Scârțâie-n vânt cumpăna de la fântână”), ca în versul următor, alături de aceasta, să apară **u**, închisă, dominantă, iarăși de trei ori sub accent: „Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână”.

În primele trei strofe, ritmul poeziei este încetinit voit și prin alte câteva procedee, sintactice, morfologice, grafice, menite să sugereze cadența rară a elementelor. Verbele sunt numai la prezent, timp al duratei, în același timp afectiv și subtextual dramatic, care eternizează stingerea zilei pe vaste cuprinderi terestre și cosmice. Singurul gerunziu, „isvorând”, marcând punctul genuin al mișcării, amplifică efectul obținut prin abundența prezentului. În absența propozițiilor subordonate, cele principale sunt coordonate numai prin juxtapunere, sunt aproape independente, deci fără liant semantic, pauzele firești, marcate grafic prin virgule, având același efect al temporizării, al distanțării elementelor cadrului. Se practică, remarcabil, lărgirea măsurii versului și, implicit, încetinirea mișcării lui lăuntrice: prin **cezură** (la fiecare vers; de pildă: „Sara pe deal// buciumul sună cu jale”, „Apele plâng,// clar isvorând în fântâne” etc.); prin dislocarea relației firești substantiv-atribut (epitet) cu alte determinări: „ochii tăi mari”, „frunza cea rară” sau prin substituirea genitivului apartenenței (**cumpăna fântânii**, relație mai strânsă, dar mai abstractă) cu acuzativul prepozițional (**de la fântână**), prepoziția având rol de distanțare și de circumstanțiere în spațiu; prin folosirea unor morfeme arhaice la cuvintele „fântâne”, „streșine”, chiar la „nourii”, cu un fonetism mai plin, domolitor, obținându-se o silabă în plus și, în plan expresiv, ca la orice cuvânt mai lung, capacitatea de a exprima durata, întinderea, solemnitatea.

Întâlnirea cu ființa iubită are loc așadar într-un topos mirific, aglomerarea de elemente reconstituind **visul, spațiul oniric** ca modalitate de reconfortare, de redobândire a stării inițiatice, mitice. Spațiul se compune și recompune pentru a eterniza dragostea, a o singulariza, a o scoate din domeniul banalului. **Romantismul** poeziei rezultă din alegerea spațiului și a timpului, perfect coordonate, a nopții, ca modalitate de realizare a misterului; sunt bine cunoscute poeziile lui Young, „Noptile”, cadrul nocturn preferat de romantici, iar transcenderea spațiului banal în cel mitic este posibilă numai în stare onirică. Din imaginile șterse, de un contur vag, provin și **elemente de pastel**, de tușă diafană. G. Călinescu definea spațiul poeziei ca unul vag germanic, vag romantic: „În locul geologiei lunatice, fără omenire, dăm aici de priveliștea romantică linsă, gessneriană, cu turme și sate pierdute în depărtări, natura templu cu coloane de arbori imenși, în care totul e domestic și pastoral” („Opera lui Mihai Eminescu”, vol. V, București, Fundația pentru Literatură, 1936, p. 105). **Turmele, oamenii cu coasa în spinare, luna, lacul, stelele, dealul și valea** definesc concentrat **universul domestic al satului**, înscriindu-se în atmosfera de liniște atotstăpânitoare a naturii.

Universul poeziei se împarte astfel în două planuri, având dimensiuni definite pe două coordonate, una a **piscului**, loc al aspirației spre înalt a cuplului adamic, și cealaltă a **văii**, unde oamenii se cufundă într-un somn liniștit, menit să-i trezească din nou, a doua zi, la viață. Impresia este de tablou al lui Manet sau Corot, cu tonalități fulgurante, ușoare, cu sunete



prelinse lin, în ritm de liră, cu somn ce vine să se răspândească peste genele celor osteniți de munca câmpului. Noaptea devine bogată pentru a prelungi, a lumina calea celor doi îndrăgostiți, a-i feri de privirile indiscrete. Arhitectura spațiului și a timpului, ecourile dintr-o „lume de altădată” elimină clipa ca barieră temporală, proiectând idila într-un timp etern, al transhumanțelor, al perindărilor continue între sus și jos, între înalt și adânc, cu vești nelămurite de pe întinderile mereu misterioase ale zărilor.

Imaginea creată este, în ansamblu, remarcabilă. În sunetul prelung al buciului, luna alunecă pe cer, „sfântă și clară”, „stelele nasc umezi pe bolta senină”, „... apele plâng, clar isvorând în fântâne”. Se observă predilecția pentru elementele primordiale, în special pentru apă, aici feminizată, cu puternice efluvii melancolice. Ea îndeamnă la reverie, la vis: „Pieptul de dor, fruntea de gânduri ți-e plină”. Fata, prinsă parcă de ansamblul de forțe ale lumii selenice (la celi noaptea este încărcată de energii magice), devine plină de viață, se schimbă, își revarsă întreaga vitalitate prin fiecare gest, de fapt ea schimbă lumea, înfățișarea ei banală. Nourii ce alunecă pe boltă, acei nori ce marchează trecerea ireparabilă a timpului („We are as clouds that veil the midnight moon”, Shelley), își schimbă aici simbolistica, devin înceți, timpul se dilată enorm, cuprins în momente de trăire intensă a vieții.

Satul este un organism viu, ce adoarme treptat, în etape distincte: mai întâi turmele urcă pe deal, oamenii se întorc de la câmp, „cu coasa-n spinare”, vântul mișcă încet „cumpăna de la fântână”, „toaca răsună mai tare”, norii se despică protectori, totul intrând, în final, în nemișcare, parcă pentru a nu-i stânjeni pe cei doi îndrăgostiți. Sunetele se revarsă lin, sunt de o tonalitate blândă, propice întâlnirii misterioase de la miezul nopții. Întâlnirea are loc sub un salcâm, fiind menită să devină eternă, la fel ca aceea din „Floare albastră”. Salcâmul poate fi considerat un arbore protector, veghind asupra iubirii, la fel cum stejarul este arborele sacru la nordici. Prin acest *axis mundi*, energiile erotice au relevanță cosmică, se revarsă din înalt asupra cuplului de îndrăgostiți, îi înzestrează cu forțe primordiale. Singure, aceste amintiri sunt imortalizate de versuri, proiectate în hăul veșniciei. Neputându-se propaga în fapt, evenimentele se prelungesc la nesfârșit în spațiul virtual al amintirilor, mult timp după dispariția protagoniștilor. Unicitatea întâlnirii este dată tocmai de acest *carpe diem*, unde totul se cere trăit cu maximă intensitate. Lucru care chiar se întâmplă: dragostea este împărtășită prin lungi jurăminte de dragoste, după ce simfonia de sunete și de zgomote ascuțite sau mai grave, ale unui nevăzut dirijor, întregul constituindu-se într-o eufonie perfectă, s-a stins: „— Astfel de noapte bogată/ Cine pe ea n-ar da viața lui toată?”. (Gh.S., H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 221. Selectați și discutați acele elemente/ detalii legate de planul naturii din „Sara pe deal” (multe, specifice poeziei romantice în genere sau poeziei eminesciene în special), care contribuie la crearea atmosferei de melancolie, mister și vrajă.

Elementele naturii sunt reliefate în detaliu în comentariul de bază. Spațiul din poezia „Sara pe deal” se structurează pe două planuri: lumea din vale, a satului, a sentimentelor blânde, fără trăiri puternice, o lume bucolică, și o lume transeendentă, ascensională, marcată de prezența salcâmului, arbore protector al iubirii, *axis mundi* care face legătura între spațiul terestru și cel uranic. Motivul pentru care cei doi se refugiază pe deal este căutarea spațiului sacru, departe de sat, considerat „profan” prin excelență. Aici, aproape de lumea celestă, sentimentul „arde-n iubire ca para”.

Lumea sacră nu poate exista decât departe de cea profană: sunetele își sting tonalitatea, marcând o depărtare, o purificare a sentimentelor prin intrarea în spațiul mai puțin obișnuit al lumii apropiate de cer. Tonca marchează, cu sunetul ei profund, adormitor, intrarea în somn, vecernia de la sfârșitul unei zile de muncă. „Clopotul vechi” reverberează sunetele, care au o frecvență din ce în



ce mai joasă, sugerând intrarea în starea de somn, de visare. Iubirea dintre cei doi se celebrează la granița dintre vis și realitate. În spațiul oniric, la fel ca în poemul „Luceafărul”, numai că aici e vorba despre doi muritori.

Sentimentul comunicat aici de poet este cel al iubirii ocrotite de prezența unui arbore sacru, salcâmul, întâlnit des în poeziile sale, alături de tei. Sentimentul este „expus” în versuri ample, de o melodicitate evidentă, care creează o senzație eufonică de plutire, de imaterialitate. Iubirea, mereu vie, se află într-o permanentă mișcare, fluctuație, la fel ca un foc văzut în noapte. Mircea Eliade consideră că sentimentul iubirii are o „dimensiune cosmică”, celebrează un increat, de aceea emoția se extinde la nesfârșit, se proiectează pe un fundal cosmic, utilizând ca *raisonneur* salcâmul, devenit dintr-o dată un arbore divin, o punte de legătură cu uranicul. (H.S.)

### ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Amorul eminescian e religios mecanic, înăbușit de geologie. În chip obișnuit, femeia iese de undeva din trestii sau din pădure, se lasă pradă gurii bărbatului și apoi amândoi cad, toropiți, fascinați de o ritmică dinafară, căderi de raze, de ape, de flori...”

## SUGESTII ANALITICE

1. Identificați temele și motivele esențiale ale acestei poezii, încadrându-le, pe cât este posibil, în tematica operei eminesciene.
2. Observați structura textului, identificând cele două secvențe poetice distincte: tabloul înserării din primele trei strofe, cu accentuate note de pastel, și expresia directă a eului liric din a doua parte.
3. Observați unitatea dinamică a cadrului natural din tabloul înserării:
  - „Sara pe deal” este o poezie a amurgului, a încetirii și stingerii mișcării exterioare, în paralel cu un proces de intensă interiorizare și interioritate, cu amplificarea erosului și a dorului;
  - percepția poetică, a unui eu liric melancolic și contemplativ, detașat parcă de lumea comună, închide treptat perspectiva spațială, mișcarea poetică având un sens unic: retragerea de pe spații vaste, cu repere cosmice, către spații închise, terestre.
4. Analizați această mișcare discretă a poeziei, susținută de toate elementele lingvistice ale comunicării poetice, comentându-le efectele poetice produse:
  - fonetice: translația lentă de la vocalele deschise în prima strofă la cele închise din strofa a treia; sonoritatea amplă, melancolică a poeziei;
  - lexicale: câmpurile semantice dominante, care creează cadrul natural complex și reperele spațiale, terestre și cosmice: *deal*,

- vale, ape, salcâm, case, fântână, stână, cer, lună, stele, boltă, nouri;*
  - morfologice: forme arhaice, care prescurtează cuvântul, *urc'*, sau îi măresc numărul de silabe, *nourii, fântâne*, în funcție de necesitățile prozodice, de încetinire a ritmului poeziei, efectele fiind de sugestie a solemnității și a monumentalității cadrului natural;
  - sintactice: folosirea propozițiilor principale, aproape independente, cu efecte de temporizare a mișcării, de distanțare a elementelor cadrului natural; dislocarea relației sintactice firești substantiv-atribut („ochii tăi mari”, „frunza cea rară”, „cumpăna de la fântână”), cu rol de distanțare, de încetinire a cadenței verbale;
  - stilistice: cadența rară a elementelor este dată și de simplitatea mijloacelor poetice, în genere epitete, personificări, de versul poliritmic, care urmează valurile ample ale sonorității textului poetic: „Sara pe deal buciul sună cu jale”:   
 \_ \_ \_ \_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_ / \_ \_ \_  
 (coriamb, dactil, dactil, troheu).
5. Argumentați că primele trei strofe reprezintă o descriere a unui tablou din natură.
  6. Comentați intensitatea trăirii lirice din secvența a doua a poeziei.
  7. Identificați mărci ale subiectivității eului liric și identificați efectele lor poetice.
  8. Comentați simbolistica motivului salcâmului.



## Călin (file din poveste)

Poem de inspirație folclorică, apărut în revista „Convorbiri literare“ la 1 noiembrie 1876, „Călin (file din poveste)“ relevă modul genial în care Mihai Eminescu a asimilat gândirea poetică populară, ridicând-o la înălțimea marilor teme și motive ale liricii sale. Din prelucrarea unui basm cules din nordul Moldovei, „Călin Nebunul“, și a unui mit adânc înrădăcinat în credința poporului, mitul Zburătorului, Eminescu a dat la iveală o tulburătoare și fermecătoare poveste de dragoste dintre o fată de împărat și un „Zburător cu plete negre“, în care puritatea și sinceritatea sentimentelor ies în cele din urmă biruitoare.

Invazia sentimentului erotic, reprezentată prin mitul Zburătorului, este ilustrată în partea a patra a poemului. Zburătorul, desprins din oglinda magică a visului, ca în cazul Cătălinei din „Luceafărul“, o vizitează pe tânăra fată în fiecare noapte: „Astfel vine-n toată noaptea zburător la al ei pat“. Sărutul ființei misterioase, nepământene, este „fermecat“, fata încercând să păstreze și în stare de trezie, dincolo de oglinda visului, vraja întâlnirii cu un tânăr coborât din spațiul celest.

Zburătorul din poezia eminesciană are un portret simbolic, e cu „plete negre, umbră fără de noroc“, sugerând trăsături celeste, imaterialitatea umbrei, semn al transcendenței fizice: „O, tu umbră pieritoare, cu adâncii, triștii ochi,/ Dulci-s ochii umbrei tale – nu le fie de diochi!“ Păstrează totuși, prin „viersul“ vorbei sale „de foc“, și energia uranică a ființelor celeste, a eonilor, situați, în ierarhia cosmică, aproape de Demiurg. În poemul „Călin (file din poveste)“, spre deosebire de „Luceafărul“, apropierea dintre cele două ființe, aparținând unor sfere diferite, este mult mai mare, în final producându-se chiar conversiunea terestră a Zburătorului, sub numele uman de Călin. Pentru Zburător, ființă nemuritoare, nesupusă condiției terestre, timpul se anulează, se convertește în eros, sentiment exprimat metaforic, prin „al vieții vis de aur“.

Portretul ființei feminine e zugrăvit, din perspectiva Zburătorului, în culori pure, specific eminesciene, cu „albi și netezi umeri“ și păr „bălai și moale“: „Când pierdută răzimi fruntea de-arzătorul meu obraz,/ Părul tău bălai și moale de mi-l legi după grumaz.“. Unicitatea momentului, de contopire a **timpului astral** cu **cel teluric**, este sugerată de ultimele versuri ale fragmentului: „Tu!!... nu vezi... nu-ți aflu nume... Limba-n gură mi se leagă/ Și nu pot să-ți spun o dată, cât – ah! cât îmi ești de dragă!“ Cei doi celebrează sentimentul de dragoste într-o tăcere absolută, lăsându-se în voia simțurilor, într-o atitudine hedonist contemplativă: „Numai ochiul e vorbareț, iară limba lor e mută,/ Ea-și acopere cu mâna fața roșă de sfială,/ Ochii-n lacrimi și-î ascunde într-un păr ca de peteală.“

În această invazie a sentimentului erotic, admirarea fetei de către o altă ființă stârnește, la fel ca în poezia „Floare albastră“, roșeața întregii făpturi, determinând plânsul, convulsia trupului supus tensiunii erotice a Zburătorului venit din înalt, din spațiile uranice neatinse. Spiritele celor două principii, unul presupus masculin, căci Zburătorul este doar o proiecție a unei entități superioare, celălalt feminin, se unesc, rezultând o ființă unică, un **androgen spiritualizat**. (I.I.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

**Ex. 1/ p. 48.** Comentați elementele care configurează mitul Zburătorului: solitudinea și izolarea fetei, atmosfera nocturnă, înfățișarea Zburătorului, somnul fetei, vârsta ei puberală, starea fetei.

Potrivit tradiției, fata trebuie izolată de lume la vârsta puberală; motivul acestei izolări, exercitate cu strictețe în Evul Mediu, este determinat de incapacitatea fetei de a putea depăși primul fior erotic. Atmosfera nocturnă este specifică reveriilor romantice, iar înfățișarea Zburătorului, „o nălucă, un om tânăr frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curând măritate și toată noaptea săvârșește cu dânsle lucruri necuviincioase“ (Dimitrie Cantemir, „**Descrierea Moldovei**“), este a unui personaj cu puteri energetice deosebite, metamorfozabile. Starea fetei, condiția ei puberală sau de proaspăt căsătorită atrage acest demon antropizat în mai mare măsură decât în „**Zburătorul**“ lui Ion Heliade-Rădulescu.

**Ex. 3/ p. 48.** Argumentați de ce este comparată fata cu Narcis: „Dar ea seamănă celorla îndrăgiți de singuri ei-și./ Și Narcis văzându-și fața în oglinda sa, izvorul,/ Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul./ Și de s-ar putea pe dânsa cineva că să o prindă,/ Când cu ochii mari, sălbateci se privește în oglindă,/ Subțiindu-și gura mică și chemându-se pe nume/ Și fiindu-și șie dragă cum nu-i este nime-n lume,/ Atunci el cu o privire nălucirea i-ar discoasă/ Cum că ea – frumoasa fată – a ghicit că e frumoasă.”

Sub imboldul erotic, fata are trăsături de **arhetip masculin mitic, narcisiac**. Mitul lui Narcis e transferat astfel și asupra fetei: ea se privește în oglindă și își îndrăgește imaginea reflectată de aceasta. Secvența poetică din fragmentul al III-lea prezintă un act narcisistic pur, astfel încât imaginea Zburătorului se desprinde din acest spațiu oniric creat de imaginea reflectată în oglindă a fetei de împărat. E o dublare a eului, o disociere androgenică în principiile duale, masculin și feminin, care apoi creează imensa atracție erotică.

**Ex. VIII/ p. 49.** Nunta – ceremonie umană și cosmică.

Prin fragmentul final, al optulea, „Călin (file din poveste)” se prezintă ca un poem al dragostei împlinite, pe care o celebrează, prin nuntă, întreaga fire, într-o armonie desăvârșită a tuturor elementelor sale. Într-un **cadru de basm**, în atmosfera fermecătoare a codrului, se adună elementele reprezentative ale poeziei eminesciene, cosmice și terestre, aștrii, codrul, izvoarele, măruntele și infinitele viețuitoare din universul mic, nevăzut, al naturii. Cadrul de natură în care se desfășoară nunta este de o irepetabilă frumusețe, sugerat de memorabilele versuri: „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind/ Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint.” Intrarea în această mirifică lume este condiționată, ca în basme, de trecerea mai multor obstacole, mai întâi „codrii de aramă”, apoi „pădurea de argint”. Două verbe se repetă cu insistență în text, „vezi” și „auzi”, creând imaginea de o neobișnuită cromatică a naturii, percepută atât **vizual**, cât și **auditiv**.

Impresionantele **imagini vizuale** se constituie printr-o mișcare a privirii de departe către aproape, de la margini către un centru („acolo, lângă izvoară”), pe când cele **auditive** se percep printr-o încordare a auzului, pentru a desprinde muzicalitatea sublimă a elementelor naturii și sunetele mărunte ale nenumăratelor lumi ascunse în adâncuri. Ochiul întâlnește mai întâi explozia de culori a codrilor „de aramă”, **epitetul substantival** de origine folclorică având și implicații auditive, sugerând în același timp un freamăt stins de alămuri și lumea sensibilă de sunete și de foșnete ce se înfiripă aici. Acești **codri fabuloși** marchează hotarul dintre două lumi, cea reală și cea de vis în care se pătrunde, întâlnită și în alte poezii eminesciene. Fixată asupra acestui **cadru de basm**, imaginea dobândește lumina difuză, selenară a „pădurii de argint”. O luminiscentă feerică, pură, sugerată de **epitetul „de argint”**, cu discrete străluciri metalice, și de gerunziul „albind”, izbește sensibil ochiul, înfățișând o **lume edenică**, veșnic tânără. Luna însuflețește aici totul, determinând asocieri altfel imposibile de culori. Treptat, razele ei se revarsă asupra centrului armonios al întregii naturi: „Acoló, lângă izvoară, iarba pare de omăt,/ Flori albastre tremur ude în



văzduhul tămâiet". Femininul „isvoară" dă naturii prospețime și candoare, feminizând-o, făcând-o să devină caldă și apropiată, pregătind-o parcă pentru a găzdui cele două nunți din secvențele poetice următoare. Izvoarele, nelipsite aici, ca în majoritatea poeziilor eminesciene, sunt dătătoare de viață, de mișcare nicicând oprită, ca și a timpului etern, susurul lor somnolent și cu vagi nuanțe erotice conturând atmosfera generală a cadrului. Lumina lunii își accentuează prezența, reflectându-se în albul ierbii, care încadrează oglinda tremurătoare a apei. Luna și izvorul, elemente ce se reflectă reciproc, oglindite unul în celălalt, spațializează cadrul, constituind o premisă de armonie a elementelor terestre și cosmice. Pe fondul alb-argintiu al ierbii și al izvorului, albastrul pur al florilor dă un plus de **armonie cromatică**. Cele mai sensibile componente ale regnului vegetal, **florile, personificate**, tremurătoare, răspândesc efluvii **olfactive** în „văzduhul tămâiet", întregesc simetria complexă a cadrului natural, ținând treze simțurile cele mai diferite. În acest peisaj, învăluit de o vrajă de vis, se degajă, în contratimp perfect orchestrat, o **muzică sublimă**, care se revarsă din mișcarea nedefinită a tuturor elementelor naturii. Pe fondul unui vuiet îndepărtat, discret și melodios, al codrilor de aramă, cadrul este copleșit acum de „mândra glăsuire a pădurii de argint.", **metaforă** complexă, cu **reprezentare vizuală și auditivă** de mare efect expresiv. Natura este însuflețită, **personificată**, totul aici mișcându-se armonic. Tremurul florilor albastre, „ude", evocă **melancolia căderilor de ape**, iar, „trunchii vecinici" ai copacilor par, cum observa G. Călinescu, niște uriașe instrumente de suflat, însuflețite de aeriene mișcări de sunete sub coajă, încât prezența lor melodică se percepe metaforic ca un suspin, iar glasul lor ca o adormitoare vrajă. **Armonia sonoră** se completează cu zgomotul produs de căderea izvoarelor „zdrumicate", având corespondență în legănarea continuă, ca un suspin „molatic", a florilor. Tabloul izvoarelor, a căror luminiscentă se revarsă în tremurul sonor al florilor, reprezintă sinteza unică a celor două componente ale imaginii, vizuală și auditivă. Trecerea spre astfel de percepții globale ale naturii se cuprinde într-o îmbinare de cuvinte de o rară originalitate, sugerând fuziunea perfectă a culorilor: „mândrul întuneric al pădurii de argint".

Acest cadru de o remarcabilă **sinestezie cromatică și sonoră** pregătește imaginea apelor în nesfârșită curgere: „Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint/ Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind". **Epitetul** „zdrumicate", de o sonoritate aparte, adăugat gerunziului de nuanță populară „licurind", dă tabloului un aspect feeric. Apele împrumută argintul lunii, revărsându-se în lumina difuză a pădurii. Undele, „harnici", **personificate** (ca de altfel fiecare element de aici), accelerează alunecarea vibratilă și scânteietoare a apelor: „Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic/ Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic,/ Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace/ În cuiabar rotind de ape peste care luna zace."

Imaginea naturii dobândește, în aceste versuri, maxima ei splendoare; în cascada feerică și melodioasă („ropot dulce") care coboară lin „din tăpșanul prăvălatic" se oglindește întreaga natură, pregătind întrepătrunderea celor mai îndepărtate planuri, cel terestru și cel cosmic. Apele sar în întâmpinarea lunii în „bulgări fluizi", **metaforă** ce exprimă dinamica internă, surprinzătoare a naturii, prin care izvorul apare inundat deodată de fosforescența lunară. Totul culminează cu **metafora excepțională a lunii** care desăvășește **imaginea simetrică a peisajului**, prin oglindirea astrului în nopții în mișcarea rotitoare de ape. Apele tremurânde alcătuiesc un vârtej de mișcătoare ogli. de o frumusețe uimitoare, fapt ce l-a determinat pe Tudor Arghezi să facă observații pătrunzătoare asupra acestei metafore unice: „Nimeni nu zice **cuiabar de ape**. Toată lumea zice: **copecă și vârtej**. Dar cuiabar de ape e plastic și pitoresc, și frumos. Dacă în loc de **cuiabar de apă**, care ar fi fost frumos numai întrucâtva, poetul în pluralul și zice **cuiabar de ape**, imaginea capătă și tremurul de furnicar al undelor. Este locul să mai lămurim că, înainte de **cuiabar rotind de ape**, fusese **cuiabar rotund de ape**, numai forma cuiabarului, fără mișcare. Cuiabar rotind de ape exprimă tot ce trebuie și acest rezultat poetul l-a obținut succesiv. **Peste care luna zace** e o imagine de completare din cele familiare poetului, dar ea dă tabloului așternut și pune un punct de răcoare în mișcarea cuiabarului de ape[...] Inversiunea **peste care luna zace**, cu verbul la urmă, îi dă versului o putere absentă din construcția directă." (S.a.)

Mai mult decât atât: prin această **metaforă totală** peisajul dobândește **simetria perfectă** a celor două planuri ale sale, terestru și cosmic. „Cuiabarul" ondulat al apelor captează lumina lunii și, o dată cu ea, absoarbe parcă înaltul. Vastele spații astrale se comprimă în mișcarea rotitoare de ape,



infinitul mare și infinitul mic fuzionează, luna, personificată, „zace” în adâncuri, prăvălită în apele fremătânde, însuflețind clopotul subteran al vieții, pregătind întreaga fire pentru celebrarea nuntii.

Muzicalității desăvârșite a acestei naturi legănătoare, unduite din înalt până în adâncuri, se adaugă, în finalul primului tablou, o imagine auditivă de mare efect, zumzetul de proporții copleșitoare, ca într-o atmosferă îmbietoare la somn, al „popoarelor de muște”. Murmurul greoi al lumilor din infinitul mic se întrepătrunde armonios cu muzica sferelor din lumea reasă a apelor. Cum spune G. Călinescu, pe Eminescu nu-l impresionează, în aceste secvențe poetice, podoba particulară a fiecărei insecte, ci, fiind vorba de nuntă, faptul înmulțirii lor în neamuri. Pentru poet, insectele nu au o realitate perceptibilă vizual decât în roiuri, iar auditiv imensa cantitate de viețuitoare este percepută prin însumarea până la cântec a măruntelor lor sonori. Argintul lunii se revarsă acum și pe valurile vieții, nu numai pe cele ale apelor, căci, cu adevărat, prin metafora „curg în râuri sclipitoare”, viața freamătă aici cu intensitatea mișcărilor de ape. Mișunarea imensă a „mii de fluturi mici, albaștri, mii de roiuri de albine”, devenită „râuri sclipitoare”, exprimă sentimentul vieții eterne, sugerat mai înainte și în lumea vegetală. Prin iarba și copacii care emană o muzică discretă și prin murmurul greu al „popoarelor de muște”, poetul a captat numărul uriaș de lumi pierdute în infinitul mic.

Eminescu sugerează, prin toate acestea, integrarea deplină a tuturor viețuitoarelor, inclusiv a omului, în automatismele adânci ale naturii. Alăturarea celor două nunți, afirmă G. Călinescu, a găzilor și a oamenilor, nu este astfel fără înțeles: oameni și insecte, îmbătați de codru și de lac, simboluri ale vieții și ale fertilității, vin pentru a sărbători împlinirea firii prin nuntă, prin armonie universală, a oamenilor și a înseși naturii. Locul de desfășurare a mândrei nunți împărătești este în același centru armonios al naturii, „lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate.” Atmosfera este liniștită, orientată spre vis, adunând în tremurul lin și „somnoros” al undelor tot fastul naturii, Mihai Eminescu creând, în această secvență poetică, cel mai frumos pastel din literatura română. (Gh.S.)

## Concepte operaționale

**ROMANTISM.** Termenul provine (potrivit „Dicționarului de termeni literari”, Editura Academiei, 1976), din fr. *romantisme*, având cel puțin o sută cincizeci de accepțiuni. Cuvântul apare în secolul al XVII-lea în Anglia, însemnând, ca adjectiv, „copilăresc”, „nefiresc”, dar se împodobește semantic până devine o stare de spirit și o metodă de creație de o neobișnuită complexitate, care se așază, ca mod de viață și de cugetare, la temelia statelor europene moderne, inclusiv a celor românești. Filozofia romantică aparține idealismului subiectiv, acel individualism enunțat de Schelling sau de Schopenhauer. În „Die Welt als Wille und Vorstellung” (1819) culminând cu Nietzsche („Așa grăit-a Zarathustra”, „Genealogia moralei”, „Știința voioasă”), care elimină barierele unui nedorit ameliorism sacrificial al ființei umane. Există aici și o filozofie romantică a omului, ce presupune dezvoltarea nelimitată a acestuia, aspirând la titanism și genialitate. Nietzsche, în operele sale, respinge principiile ultraraționaliste ale iluminismului, prin această ipoteză de lucru presupunându-se implicat, și existența unui romantism al religiei. Pentru romantici, imaginația este un factor vital de manifestare a spiritului: „Lumea imaginației este însăși lumea eternității” spune Blake, iar Novalis explică în „Heinrich von Ofterdingen”, aspectele relativizării simțurilor: „Lumea devine vis, visul devine lume”. Scriitorul romantic creează un vast orizont imaginar, cadrul natural este nocturn, exotic, figurând lumi îndepărtate, castelele sunt sumbre, în ele trăind ființe solitare, prevalează eroul, iar personajele demoniace sunt ostracizate, izolate în mari singurătăți.

Romantismul este un curent literar, o stare arhetipală și o stare de spirit. Chateaubriand, pentru a se elibera de starea obsesivă de *mal du siècle*, pleacă în Americi, o lume cu totul nouă, care îl inspiră să scrie „Atala” (1801), „Geniul creștinismului” („Le Génie du Christianisme”, 1802), și „René” (1802). Romantismul este o reacție aprigă împotriva regulilor prea strâmte ale clasicismului, o luptă contra imaginii rigide a lumii instaurate de arta din epoca anterioară. Romantismul își trage izvoarele din Evul Mediu, de pe vremea „Cântecului Nibelungilor” sau a lui „Beowulf”, din secolul al VIII-lea, din poezie epice ale ciclului despre Carol cel Mare, din legendele cavalerilor „Mesei Rotunde” sau din operele scriitorilor italieni ai Renașterii, Boccaccio, Dante, Petrarca.



Victor Hugo este promotorul romantismului francez și al romantismului în general, prin rolul la drama istorică „Cromwell”, din 1827, dar și prin romanul „Mizerabili”, prin tipologia personajelor romantice, reprezentative fiind Jean Valjean și episcopul Myriel Bienvenu. Și în alte scrieri ale lui Victor Hugo, trecutul oferă mult mai multă deschidere artistică și tematică decât prezentul. În „Notre-Dame de Paris”, Quasimodo, personaj excepțional, stășiat de mari antiteze, este o ființă de o deosebită urâcență, dar dotat cu o sensibilitate regăsită din comun. În „Legenda secolelor” („La Légende des Siècles”) se produce imersiunea în istorie, reluând avaturile umanității, omul dobândind un statut ascensional, prin care își depășește condiția existențială. În romantism, ne întoarcem la începuturile marce ale ființei, când omul își începe în illo tempore existența paradizică. Mickiewicz face incursiunea în istorie pentru a stabili rolul poporului său. În „Cărțile poporului polonez și ale pelerinilor poloni”. În Anglia, prima generație de romantici (considerați, în unele clasificări, preromantici) este reprezentată de poezii lui Wordsworth („The Ancient Mariner”), de Walter Scott, autorul lui „Rob Roy” și „Ivanhoe”. Romantic este și Milton, în „Paradisul pierdut”, rescriind lupta cu absolutiștii sub forma simbolică a reținerii păcatului biblic. Byron, Keats, Shelley fac parte din a doua generație de romantici englezi. Byron merge mai departe, reabilitând rolul diavolului în „Cain”, principiile ce guvernează lumea fiind mult mai complicate decât împărțirea în bine și rău. Ființa demonică este privită în romantism altfel decât înainte: în „Satan in his Glory”, al lui William Blake, Satan este frumos, fermecător. El este l'ange déchû, silit să rămână pe Pământ din cauza cutezanței sale, motivul îngerului căzut făcând o carieră de glorie în romantism. „Paradisul pierdut” („Paradise Lost”) al lui Milton are aceeași imagine despre un diavol mult mai uman, însă știind să-și transforme umilințele în biruințe.

Romantici germani sunt Schlegel, Novalis, cu „idealismul magic”, Hoffmann, promotor al fantasticului („Elixirurile dragostei”). În Austria, Lenau se impune prin „Faust”, „Savonarola”, „Albigenzi”. Heine este marele romantic german.

Romantismul american este reprezentat de Herman Melville („Moby Dick”, „epopeea spiritului neliniștit al Americii”), de Longfellow, Edgar Allan Poe, cu volumele de poezii „El Araaf” și „Poeme” (1845). Giuseppe Mazzini este figura centrală a Risorgimentului în Italia, scriind în revista „Giovane Italia”, similară cu „Dacia literară” a lui Mihail Kogălniceanu. În Rusia, Pușkin anihilează orice regulă clasicistă de creație în „Boris Godunov”, la fel cum Shakespeare o făcea în „Macbeth”, piesă populată de ființe terifiante, vrăjitoare ce hotărăsc soarta personajelor, cunoscând trecutul, prezentul și viitorul.

Romantismul pătrunde în literatura română, cu oarecare întârziere, după 1830, prelungindu-și însă influența până la Mihai Eminescu și chiar mai târziu, în secolul douăzeci, ca stare de spirit ce nu dispare niciodată. Manifestul romantismului românesc este „Introducția” lui Mihail Kogălniceanu, publicată în primul număr al revistei „Dacia literară”. Romantici timpurii sunt Andrei Mureșanu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, poeți ce oscilează în creațiile lor între clasicism și romantism, utilizând atât epistola, specie clasică prin excelență, cât și meditația romantică. Romanticii români reînvie trecutul istoric, se inspiră din creația populară, se preocupă de afirmarea specificului național în operele literare. Motivul ruinelor, preluat după „Les Ruines”, de Volney, este ilustrat în operele multor poeți romantici timpurii, devenind însă prilej de evocare a gloriei străbune. În „Strigoii” lui Eminescu, Arald, rege peste avari, face apel la vechile religii păgâne pentru a-și trezi la viață iubita, regina dunăreană Maria. Mitul strigoii este preluat din Bürger, din balada „Lenore”, fiind întâlnit și la Vasile Alecsandri, în „Noaptea Sfântului Andrii”, și la Dimitrie Bolintineanu, în „Mihnea și baba”.

Spre deosebire de personajul clasic, cel romantic este predispus la reverie; el trăiește la limita dintre oniric și real, acțiunile sale având loc mai curând noaptea, timp misterios de revelație a tainelor naturii. Poeții romantici sunt renumiți pentru capacitatea de creare a unor teritorii lirice până atunci nesondate, potențând inconștientul, visul, halucinația. Realul este eludat, de multe ori inacceptabil, iar oniricul se instalează în prim-plan, îndeplinind toate năzuințele secrete ale ființei umane. Astfel, romantismul rămâne unul dintre cele mai importante curente literare, care eliberează energiile latente ascunse în om.

**DESCRIERE.** Modalitate de expunere a aspectelor caracteristice ale lumii, ființelor, lucrurilor, întâmplărilor, de inventariere a faptelor, care ia în considerare obiectele din jur, peisajele, modelele de comportament. Descrierea se raportează la elemente spațiale, văzute static sau puse în relație și cu o perspectivă temporală. În cadrul descrierii se poate identifica perspectiva descriptivă, care poate fi apropiată sau îndepărtată, în funcție de tehnica descriptivă aplicată, în detaliu sau de cuprindere panoramică. Descrierile literare au o funcție poetică, de a produce imagini și sentimente, de a-l



impresiona sau emoționa pe receptor, și o funcție narativă, de a așeza într-o succesiune temporală, potrivit momentelor percepției vizuale, elementele cadrului spațial și temporal al unei desfășurări epice. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

## Vorbește-ncet

Sonetul „Vorbește-ncet”, scris în 1876 și publicat postum, marchează, în estetica romantică a lui Mihai Eminescu, poezia șoaptei, a tăcerii. Petru Creția spunea, despre această poezie: „Între bucurie și durere, lirica iubirii are la Eminescu mai multe înfățișări! [...] «Vorbește-ncet» se situează în zona cea mai senină și totodată mai ferventă, în poezia unei patimi împlinite, dar și în setea unei împliniri eterne, uimită de-o minune, alinată de o îndurare...”. În atmosfera de vrajă erotică a versurilor, cuvintele par numai sugerate, eterice, în tonalități blânde. Glasul iubitei este un „izvor de mângâiere”, vorba, rostită în tonalități joase, devine adormitoare, plină de liniște, „ca lamura de miere”. Înțelesul ei „e prea cuminte”, integrat în armonia eternă a logosului primordial, din care derivă fiorul cosmic al iubirii.

Privirea îndrăgostitului, cuprins de o vrajă de vis, se îndreaptă spre ființa iubită, a cărei simplă contemplare determină tulburări lirice abia stăpânite. Iubita este angelică, „idol scump și dulcea mea lumină”, având similitudini cu imaginea serafică a „donnei angelicate” din poezia „Atât de fragedă...”. Spațiul armonic, eufonic al poeziei este complet, într-o orchestrație lentă, melancolică, duală însă, ca și firea umană, sfâșiata de bipolaritățile trăirii: oscilează între avântul înălțimilor, împlinit prin onirism și dragoste, și spectrul suferinței, alcătuit din milă și durere.

Iubita este „idol scump și dulcea mea lumină”, imagine eternă, rămasă în amintire, destinată posterității, fără un portret anume, estompat în această imaterialitate, în vagă neclaritate a registrului vizual. Disoluția contururilor, atenuarea frecvențelor de oscilație a sunurilor poetice sugerează contopirea celor două ființe îndrăgostite sub semnul erosului primordial, „Rămâi în brațul meu întotdeauna”, gest de ipostaziere a celor doi într-un cuplu paradiziac, înaintea desprinderii Evei din coasta lui Adam, ilustrându-se astfel mitul romantic al androgenului.

Vorbirea înceată, incantatorie, are astfel o funcție magică, semn că, prin dragoste totală, sublimă, vremurile imemorale pot fi reiterate, că există un „mit al eternei reîntoarceri”, „le mythe de l'éternel retour”, cum îl numea Mircea Eliade, al cuplurilor eterne, nebiruite de povara timpului. (H.S.)

### Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 143. În sonet există regula ca nici un cuvânt să nu se repete (cu excepția, desigur, a prepozițiilor și a conjuncțiilor). Voit sau nu, poetul calcă această regulă. Încercați să dovediți că tocmai cuvintele care se repetă sunt cuvintele-cheie ale poemului.

**SONET.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *sonnet*, it. *sonetto*, „ton mic, sunet” (cf. lat. *sonare*, „a suna”). Sonetul este o poezie cu formă fixă, de paisprezece versuri, împărțite în patru strofe: două catrene și două terține, fiecare vers având cel mai adesea 11 silabe (endecasilab), în română, spaniolă, italiană, și zece silabe în engleză. Rima sonetului clasic este îmbrățișată la catrene. În sonet există regula ca nici unul dintre cuvinte să nu se repete, exceptând prepozițiile, conjuncțiile și verbele auxiliare. Sonetul apare pentru prima dată la curtea regelui Frederic al II-lea al Siciliei, el însuși poet, în secolul al XIII-lea. Există și în folclorul sicilian încă din secolele X-XI, dezvoltându-se sub influența culturii arabe. Un pas mai departe în dezvoltarea sonetului îl constituie celebra școală siciliană: Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Ariosto, Tasso, Carducci. În Franța excelează Théophile Gautier și Leconte de Lisle. În Anglia creatori de sonet sunt



Thomas Wyatt, E. Spenser, Shakespeare, Milton, Keats, în Spania Cervantes și Gongora. La Petrarca, sonetul era alcătuit dintr-un octet și o sextină. Sonetul retrogradus are fiecare vers cu un înțeles unitar, putând fi citit și de jos în sus. Sonetul inversat, à rebours, are terținele înaintea catrenelor.

În literatura română au scris sonete Iancu Văcărescu, Timotei Cipariu, Ion Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, Alexandru Vlahuță, Mihai Eminescu (26), Alexandru Macedonski, Duiliu Zamfirescu, George Coșbuc, Cincinat Pavelescu, Șt. O. Iosif, Ion Barbu, Zaharia Stancu, Mihai Beniuc. Vasile Voiculescu a scris „Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu” (nouăzeci de sonete).

În sonetul eminescian, cuvintele care se repetă, cu valoare de simbol al unei lumi ascunse, imperceptibile, sunt „vorbește” și „încet”, ambele sugerând, prin incantație magică, proiecția crosului uman la scară cosmică.

**Ex. 3/ p. 143.** Explicați ce înseamnă „să te privesc încet”.

Ideea de privire „înceată” include senzația de oprire a timpului, de atemporalitate situată dincolo de lumea obișnuită. Figura iubitei trebuie contemplată mult timp, pentru a „conserva clipa”, nu numai pentru a o trăi.

**Ex. 5/ p. 144.** Căutați, în poem, secvențele în care se vede cum, prin dragoste, trupul dobândește puteri aparte: privirea vorbește, vorba mângâie, chipul strălucește.

Poezia autentică are capacitatea de a atribui ființelor și lucrurilor însușiri neobișnuite. Vorba devine, astfel, „lamura de miere”, ochii exprimă „milă, dragoste, durere”. Chipul iubitei copleșește întreaga ființă a îndrăgostitului: „De chipul tău viața mea e plină:/ Pot fi minuni, ca tine nu-i niciuna.”, învăluindu-se într-o aură de lumină, dobândind o strălucire aparte, specifică ființelor eterice, angelice, ilustrate prin motivul romantic al *donnei angelicate*. (H.S.)

*Manualul CORINT 2*

## Când însuși glasul...

Cele trei sonete publicate la 1 octombrie 1879 în „Convorbiri literare”, „Afară-i toamnă...”, „Sunt ani la mijloc...”, „Când însuși glasul...”, formează un triptic al melancoliei ce copleșește eul poetic și îndreaptă, surprinzător, poezia eminesciană spre temele altui curent literar ivit la orizont, simbolismul. Ploaia insistentă, zloata, reclusiunea în spațiul domestic, reconstituirea trecutului din amintiri disperate, din „roase plicuri”, nu conduc însă la dezolarea totală, ca la George Bacovia, ci păstrează în final speranța iluziei romantice, prin aceeași întrupare angelică a iubitei din spațiul amintirii.

Sonetul III, „Când însuși glasul...”, evocă, într-un moment de înălțare sufletească, al „unei dulci evlavii”, aceeași imersiune în spațiul amintirii, mai neguros acum, mai întunecat, într-o invocație lipsită, din acest motiv, de certitudinea întrupării, a „desfacerii” din negurile reci ale timpului: „Când însuși glasul gândurilor tace,/ Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –/ Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?/ Din neguri reci plutind te vei desface?”. Poezia are acum tonul de rugă aproape religioasă, a unui Orfeu care se adresează neantului pentru a-i reda ființa iubită. „Negurile reci” e o metaforă a Infernului sau peștera sufletelor moarte din mitologiile ebraice, Sheol, un tărâm al neliniștii totale, al tensiunii interioare profunde. Iubita rămâne imaterială, apărând numai în chip selenar, ca o lumină de dincolo de nori: „Puterea nopții blând însenina-vei/ Cu ochii mari și purtători de pace?/ Răsai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii!”. Ca și în sonetul II, „Sunt ani la mijloc...”, iubita devine un eon, un înger păzitor, perceptibilă în spațiul oniric: „Cobori încet... aproape, mai aproape,/ Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față,/ A ta iubire c-un suspin arat-o.” Atingerea iubitei vine din aceeași sferă abstractă, pecetluind despărțirea ireversibilă: „Cu geana ta m-atinge pe pleoape,/ Să simt flori străngerii în brațe / Pe veci pierdute, vecinic adorato!” (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 7/ p. 124. Interpretați prezența la imperativ a unor verbe predicative. Justificați distribuția acestor verbe în partea a doua a poemului.

Verbele de percepție creează prezența iluzorie a ființei iubite, recuperată din vălurile incerte ale trecutului. Două transcriu percepții senzoriale directe, „să (te) văd” și „să simt”. la conjunctivul ipotetic, creând principalele imagini vizuale și sinestezice ale textului, în timp ce câteva verbe la modul imperativ sunt de completare a senzațiilor, în special a celor de vizualizare: „râsai”, „cobori”, „te pleacă”, marcând, alături de adverbe deictice, „aproape”, „încoace”, „iar”, apropierea, deplasarea lentă, ireală, în spațiu. Celelalte, „atinge”, „să simt”, creează „fiorii străngerii în brațe”, imperativa dorință a bărbatului de a fi atins de ființa feminină, ca o certitudine a existenței acesteia.

Ex. 1/ p. 127. Observați ordinea în dispunerea rimelor în sonetul „Când însuși glasul...”.

Poezia e alcătuită din două catrene și două terține, urmând structura sonetului clasic. cuvintele nerepetându-se decât în mică măsură. Pentru cele două catrene, rima este schimbată, a b b a, în timp ce pentru terțete, rima devine de tipul a b c a a c. (H.S.)

### ADDENDA

G. Călinescu, 1942

„Sonetul, prin exactitatea lui, e mai prielnic acestei poezii a limitării conștiinței. Într-unul poetul se trage în concavitatea camerei, reintră în visul propriei existențe și de aici în mitul nației, încât pierdut departe în fabula fără fund, abia simte mâinile reci ale femeii. E totodată toamnă, începutul vegetării:

«Afară-i toamnă, frunza-împrăștiată,/ Iar vântul svârle-n geamuri grele picuri;/ Și tu citești scrisori din roase plicuri/ Și într-un ceas gândești la viața toată.»“

Alain Guillermou

„Ultimul dintre cele trei sonete apărute împreună la 1 octombrie 1879 este considerat în genere ca una din capodoperele lui Eminescu și una din comorile cele mai prețioase ale poeziei lirice românești. Fără îndoială că noblețea ritmului, melancolia inspirației și muzica extraordinară a cuvintelor se unesc pentru a face din acest poem un fel de model al genului. [...] Sonetul rămâne un imn de despărțire, nu de despărțire fictivă și excesiv de dramatică, ci reală. Și nimic nu e mai ușor ca acest joc, ca această alternanță între vis și viață, — pentru a folosi antiteza drag îndrăgită de Eminescu însuși — viața realizând într-un mod neașteptat și crud totodată, experiența sugerată de vis.”

Ioana Em. Petrescu

„Amintirea se poate transforma în invocație, aspirând să fixeze, magic, imaginea fugară a iubitei. Grupul celor trei *Sonete*, corespunzând, fiecare, unei trepte temporale mereu mai îndepărtate, aduce o structură simetrică, reluând, în terținele fiecărui sonet, aceeași mișcare (reală la început, așteptată apoi, visată în cele din urmă), mișcarea plutitoare, de apropiere a imaginii iubitei. Primul sonet are caracterele poeziei de interior, cu dubla reclusiune obișnuită, în aceste cazuri la Eminescu: mai întâi în spațiul protector al odăii, apoi, prin ceața gândului, într-un spațiu al reveriei, întreruptă de apariția bănuită doar [...] a iubitei. Cel de-al doilea sonet împinge momentul temporal din poezia primă într-un trecut resimțit ca îndepărtat.”

Manualul ROSETTI

## Peste codri sta cetatea

Ca toți romanticii, Mihai Eminescu a fost atras, în mare măsură, de poezia populară. Multe din poeziile sale, „Călin (file din poveste)”, „Luceafărul”, „Miron și frumoasa fără corp”, „Doina”, „Dorința”, au filiații folclorice, relevând modul în care poetul a asimilat



gândirea poetică populară, ridicând-o la nivelul marilor teme și motive ale liricii sale. Poeziile despre codru, îndeosebi „Ce te legeni...”, „Revedere”, „La mijloc de codru...” sunt cele mai apropiate de forma și conținutul ideatic al creației populare, părând, în unele variante din manuscrise, chiar transcrieri ale unui culegător de folclor. Formulele de adresare, măsura versurilor, de opt silabe, ritmul trohaic, rima împerecheată se desprind direct dintr-un etimon folcloric de bază. În „Revedere”, tonalitatea de doină, de meditație în chip popular, dezarmant de sinceră, asupra trecerii timpului se combină cu idei filozofice care circulă în toate marile poeme eminesciene, de la „Serisoarea I” până la „Memento mori”.

Dobândind, ca în perioada de maturitate, o simplitate lexicală remarcabilă, încărcată însă de un semantism profund, poezia „Peste codri sta cetatea” pare o doină cultă, cu o sonoritate domoală, tristă, în care se includ frământări nebuloase ale sufletului adolescentin ce tânjește la dragoste în chip de Zburător. Interogația retorică, personificarea elementelor naturii sunt mijloace artistice frecvente într-o poezie cu filoane folclorice autentice, directe.

Fata din această poezie populară, potrivit tradiției, trebuie izolată de lume, închisă, dusă departe, pentru a i se conserva puritatea. În Evul Mediu, această condiție de izolare a fetei era necesară pentru a se evita perturbarea ordinii inițiale a lumii, fecioara având proprietăți magice. Puritatea sau impuritatea ființei feminine nubile determină o strictețe deosebită, o restricționare severă a accesului la o tânără fată: „De ce șezi închisă, fată, După poartă ferecată,/ După zidurile grele,/ După negrele zăbrele?” În accepția din „Dicționarul de simboluri” al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, fecioara reprezintă pământul roditor, aflat în stare virginală, orientat către cer, devenind un pământ schimbat la față, îndreptat spre lumină. Fecioara trebuie izolată tocmai din cauza acestor semnificații simbolice: răpirea sau dispariția ei ar însemna despărțirea de primordialitate, pierderea legăturii cu puterile originare ale lumii. Singura martoră a acestei închisori benefice pentru tânără este luna, care-i favorizează îndrăgostitului cu chip de Zburător invazia erotică la care năzuiește de altfel și fata: „Luna plină o privește/ Cum pe munți călătorește/ Și deschide-mi un oblon/ Ca să trec fără de zvon/ Că de noapte îmi e teamă,/ Toate umbrele mă cheamă”. Ca în orice poezie romantică, apariția Zburătorului se face într-un decor nocturn; el este prigonit de ființe cu puteri supranaturale, alungat de vrăjitoare cu diverse obiecte totemice, cu flori de mac sau „oscior de liliac”: „Toate umbrele mă cheamă,/ Tricolici mă prigonesc,/ Iar babele mă vrăjesc,/ Cu flori roșie de mac,/ Cu oscior de liliac,/ Ca să nu-mi [mai] dau de leac”. Dacă în poezia „Zburătorul” a lui Ion Heliade-Rădulescu accentul cade pe zbuciumul fetei cuprinse invazia sentimentului erotic, aici versurile focalizează neputința Zburătorului, exasperat de a nu-și fi putut împlini vocația erotică: „Nu auzi cum zbor prin ramuri,/ Țip în horn și bat în geamuri?” (H.S.)

## Concepte operaționale

**LIRISMUL.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *lyrisme* și desemnează utilizarea categoriei estetice a liricului sau exaltarea sentimentelor personale într-o operă de artă. Se obține prin manifestările eului liric, în mod direct, în ceea ce se numește lirismul subiectiv, sau mai discret ori indirect, printr-o „lirică a măștilor”, a „rolurilor”, sau prin transferul observației în lumea obiectuală ce se exprimă pe sine, într-o formă de lirism obiectiv.

**EUL LIRIC.** Reprezintă vocea enunțativă, care creează discursul într-o poezie lirică. Se mai numește și personaj liric. Tudor Vianu observă că „poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunea, sentimentele și aspirațiile sale cele mai intime”. Constată însă, în același timp, că între persoana concretă, empirică, a poetului și aceea vorbitoare din text nu există o identitate obligatorie. Poetul liric nu vorbește totdeauna în numele său și nici nu are nevoie s-o facă, existând și alte modalități de exprimare lirică, prin obiectivare deplină, adică printr-o retragere aparentă din spațiul poetic, sau sub o mască străină, asimilându-se unui personaj oarecare, ca în creația dramatică sau epică. Aparent, în aceste cazuri exprimă



sentimente care propriu-zis nu sunt ale sale, dar energia generală pe care o imprimă mesajului poetic are aceeași autenticitate a exprimării directe. Deci, susține Tudor Vianu, alături de o lirică personală se mai află „o lirică mascată și o lirică a rolurilor”.

**LIRISMUL SUBIECTIV.** Poezia lirică este, prin definiție, o expresie a subiectivității. Chiar „Iliada”, epopee, operă epică prin excelență, începe cu o invocație care fixează poziția exactă a poetului în câmpul literar, deși, având în vedere proiecția în mit a întregii fabule, preferă să transfere discursul celor îndreptățiți să-l rostească, zeilor: „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul!”. O tradiție poetică îndeajuns de bine consolidată, venind de la Platon, face ca liricul să corespundă unui mod de enunțare la persoana I singular, ceea ce asociază lirismul modalității de enunțare subiectivă.

De aceea, în discursul poetic se identifică **mărci ale subiectivității**, clasificate de Rodica Zafiu (2000) în patru categorii, identificabile și operante în receptarea textului poetic: a) **mărcile circumstanțelor spațio-temporale**, „sistemul deictic, care ancorează enunțul în situația de comunicare și organizează informația în funcție de poziția subiectului locutor”: **persoana I și a II-a** a pronumelor personale, reflexive, posesive și a verbelor; **adverbe deictice** (aici, acolo, azi, acum etc.); **pronume și adverbe demonstrative**, care organizează obiectele în raport cu apropierea sau depărtarea față de vorbitor: prezentul verbal; **verbe de deplasare**, care poziționează mișcarea în funcție de locutor; b) **mărcile obiectului**, care situează persoanele sau obiectele în spațiul poetic, articolele hotărât și nehotărât, topica, variația numelor unor personaje, care schimbă perspectiva receptării etc.; c) **mărcile percepției și ale cunoașterii** eului liric, senzoriale, cognitive, afective, volitive, pe care se întemeiază și figuri de stil vizuale, auditive, olfactive, sinestezice: verbele **a vedea, a simți, a gândi, a suferi, a dori**, substantive și adjective care desemnează noțiuni și calități din aceeași sferă mentală și senzorială, interjecții de prezenteificare, de intrare în câmpul vizual: **iată!, uite!** etc.; d) **mărcile atitudinii subiective**: cuvinte cu sens evaluativ: **frumos/ urât, bun/ rău** etc.; instrumente lingvistice ale modalizării: adverbe și locuțiuni adverbiale (**firește, poate, de bună seamă** etc.), verbe (**a crede, a considera, a trebui**), expresii verbale impersonale (**e bine, e rău, e util, e necesar** etc.).

Ilustrarea mărcilor lirice prezentate mai sus se poate face pe texte poetice în analiza literară curentă, devenind chiar instrumente ale acesteia. Sistemul deictic, cel mai bine reprezentat în textul literar, identifică locutorul liric. Combinate cu mărci ale percepției, deicticele fixează reperele spațio-temporale ale cadrului: „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind/ Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint./ Acolo, lângă isvoară, iarba pare de omăt...” (M. Eminescu).

Se remarcă aici, mai întâi, mărcile persoanei a II-a, căreia i se adresează eul liric presupus al textului, conținute în desinențele verbale: **treci, vezi, auzi**. Acestea au însă și o funcție a percepției spațio-temporale a eului liric: **treci** semnifică intrarea într-un cadru mirific, de basm, prin depășirea mai multor obstacole, „codrii de aramă”, „pădurea de argint”, iar verbele **vezi** și **auzi**, cu insistență repetată, creează imaginile vizuale și auditive ale textului. Impresionantele **imagini vizuale** se constituie printr-o mișcare a privirii de departe către aproape, de la margini către un centru („acolo, lângă isvoară”), pe când cele **auditive** se percep printr-o încordare a auzului, pentru a desprinde muzicalitatea sublimă a elementelor naturii și sunetele mărunte ale nenumăratelor lumi ascunse în adâncuri. Ochiul întâlnește mai întâi explozia de culori a codrilor „de aramă”, **epitetul substantival** de sugestie folclorică având și implicații auditive, sugerând în același timp un freamăt stins de alămuri și lumea sensibilă de sunete și de foșnete ce se înfiripă aici. Acești **codri fabuloși** marchează hotarul dintre două lumi, cea reală și cea de vis în care se pătrunde, întâlnită și în alte poezii eminesciene. Sunt implicate, astfel, și **mărci ale atitudinii subiective**, care sporesc splendoarea cadrului natural.

Mai subtile sunt, în textul literar, **mărcile obiectului**, ce se pot ilustra prin analiza primei strofe din poezia „Lacul”: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă./ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă.” Jocul topicii și al articolelor hotărât și nehotărât, susținute de sugestii din planul lexico-semantic, constituie imaginea poetică pe trei dimensiuni: spațiu, timp, mișcare. În plan lexical se remarcă predominanța substantivului **lacul**, argumente fiind prezența lui în titlul poeziei, particularitățile topicii, dar și puternica lui identificare prin articolul hotărât, toate contribuind la geneza imaginii dominante a spațiului poetic. Al doilea substantiv, **codrilor**, tot articulat, adus astfel în prim-planul semantic, mărește, concentric, spațiul, raportul de apartenență (relație genitivală: **lacul codrilor**) sugerând o fuziune perfectă a peisajului, mai expresivă decât în topica normală, „Lacul albastru al codrilor”.



Epitetul plasticizant **albastru** completează cadrul, dându-i, prin reflectare cromatică în undele lacului, o simetrie ideală între planul real și cel virtual al imaginii.

Desigur, există și teorii potrivit cărora lirismul subiectiv nu este numai apanajul persoanei I, ci se produce un transfer subtil de subiectivitate a discursului în cazul tuturor persoanelor ce constituie actul de comunicare: „Pentru scriitură, nu există o persoană privilegiată; cea care vorbește sau cea căreia i se vorbește; nu există nici o a treia persoană, care l-ar desemna pe cel absent. [...] În scriitură «eu» și «tu»-ul pot fi deci tot o infinitate de subiecți, adică «eu»-rile, «tu»-urile și «el»-urile tuturor enunțurilor posibile.” (Jean-Louis Baudry)

**LIRISMUL OBIECTIV.** Spre deosebire de lirismul subiectiv, în lirica obiectivă se produce o sublimare, o estompare a eului liric în spațiul poetic. Locutorul devine mai abstract, astfel încât în multe poezii lirice „obiectualitatea devine voce” (Wolfgang Kayser), părând că se exprimă pe sine, încât nu mai este perceptibil nici un receptor al ei, deci nici un locutor. „În astfel de cazuri se vorbește de obicei despre o lirică «obiectivă»”, conchide Kayser. Acest lucru se observă de pildă în „**Pastelurile**” lui Vasile Alecsandri, în care eul liric rămâne un observator discret al derulării tablourilor din natură prin fața cititorului. Obiectivarea lirismului, limbajul care se creează pe sine, este însă o preocupare insistentă a școlilor lingvistice ale ultimului secol. „Poeții, susține Roman Jakobson, sunt niște oameni care refuză să utilizeze limbajul. [...] Poetul s-a retras brusc din limbajul-instrument; el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sunt considerate ca lucruri și nu ca semne.”

Poezia modernă se eliberează astfel nu numai de rigorile prozodice, ci tinde să se elibereze și de eul vorbitor. Din această perspectivă, afirmația lui G. Călinescu despre George Coșbuc că scrie o lirică obiectivă se referă nu la esența fenomenului, ci la faptul că, într-o lirică a **rolurilor**, poetul transferă exprimarea directă unor personaje ce joacă aparente roluri epice sau dramatice, dar care exprimă același fond de autenticitate a trăirii. O „lirică a măștilor” identifică și Tudor Vianu în „**Luceafărul**” eminescian, dar asta nu înseamnă că poemul nu este străbătut, de la început până la sfârșit, de un lirism profund.

**AMBIGUITATEA.** Este „mecanismul fundamental al poeticității” (Rodica Zafiu), o condiție esențială a limbajului poetic, „destinată să stimuleze și să orienteze capacitatea imaginativă” (I. Coteanu). Ambiguitatea înseamnă dublă posibilitate de echivalare a unor elemente din limbajul poetic, rezultată din specificitatea construcției acestuia, astfel încât să deschidă către cititor o serie alternativă de conotații posibile la aceeași expresie a limbii. Într-un studiu de referință, William Empson (1981) stabilește șapte tipuri de ambiguitate, după cum este rezultată din: polisemantismul lexical; din semnificațiile alternative; din simultaneitatea semnificațiilor; din combinarea unor semnificații neconcordante; dintr-o „confuzie fericită” a autorului, care își descoperă ideea pe parcursul scrierii, creând nedumerirea cititorului; dintr-o tautologie irelevantă; dintr-o contradicție totală a semnificațiilor, care scindează mintea autorului. Ambiguitatea este fenomenul cu variabilitatea și deschiderea cea mai mare din poetică, generând practic spațiul nelimitat al imaginarului. Empson însuși definește ambiguitatea „o nedumerire, o încurcătură cu privire la ceea ce a vrut să spună autorul”, iar Graham Hough identifică al optulea tip de ambiguitate, între semnificația intenționată de autor și semnificația realizată de cititor în timpul lecturii.

**SUGESTIA.** Este, în poezia modernă, o tehnică teoretizată mai întâi de simbolisti, opusă narativității, imagismului și discursivității poeziei tradiționale. Se bazează pe stilul aluziv, fragmentar, indecis, promovând vagul, clarobscurul, sinestezia, corespondența dintre sentimente și culori, muzicalitatea versurilor, eufonia, armoniile perfecte. Philippe van Tieghem îl citează pe Mallarmé: „Așadar, poezia nu trebuie să fie nici descriptivă, nici narativă, ci sugestivă. A vorbi ca un poet înseamnă «a te mulțumi să faci aluzie» la lucruri, «sau să le distragi calitatea care va încorpora vreo idee»”.

**IMAGINARUL POETIC.** Concept integrator al antropologiei și al poeticilor moderne, definit ca viziune reunificatoare a conștientului și a inconștientului în raportarea ființei umane la mediul înconjurător, reprezentabilă poetic într-o sumă uriașă de imagini fundamentale, în reperele cărora se înscrie existența omului și istoria psihoculturală a umanității. E privit ca potențialitate și totalitate a manifestărilor poetice, ca traseu mereu explorat de imaginația umană, „în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului” (Gilbert Durand), devenind



conceptul cel mai cuprinzător al teoriei literare moderne. Gilbert Durand i-a dedicat un studiu de referință, „Structurile antropologice ale imaginarului”. (H.S.)

Manualul NICULESCU

## Sarmis

Mare poet romantic, Mihai Eminescu a cântat, cu virtuți excepționale, natura. În special natura poetizată în postume, potențată de elanuri existențiale, îmbibată de somnie și mit, prevestitoare de moarte, prin tulburătoarea chemare a „dulcelui corn”, este cea mai autentică poezie romantică din câte s-au scris vreodată în literatura română. Spațiul poetic eminescian are tentația cuprinderii demiurgice, capacitatea de a „ritma în volume colosale vidul, aerul selenar sau solar, luna, sorii, lumina, norii, stelele, mineralizându-le și solidificându-le în domuri metamorfice”, într-o „arhitectură oniric-cosmică fără egal (...) în imaginația literară a lumii” (Elena Tacciu).

Poemul postum „Sarmis”, contingent cu „Gemenii” prin istoria tragică a regelui dac, evocă o romantică poveste de iubire, proiectată în spațiul arhaic al Daciei mitice, într-un cadru de natură paradiziacă, alcătuit din elemente esențiale, primare, cerul și marea, simboluri cosmice și telurice, unite prin reflectarea luminii solare spre stingere: „Mijește orizonul cu raze depărtate,/ Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate/ Spre zarea-i luminoasă pornește să-și unească/ Eterna-i neodihnă cu liniștea-i cerească.” Ca și în alte poeme eminesciene, momentul înserării pregătește și potențează elanul erotic, proiectat la scară cosmică, pe întinderile vaste ale cerului înstelat și ale mării bătute de vânturi și valuri. În acest cadru, iubirea devine „rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică” (Ioana Em. Petrescu), prin refugiul îndrăgostiților în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduți pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri”, îngropați în flori de tei, cuprinși de starea de „farmec” a timpului ce și-a oprit trecerea, similar timpului primordial.

Poemul „Sarmis”, care păstrează note de idilă într-un decor grandios, prezintă iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi pletorice, într-un spațiu concentric, asemănător arhetipalei insule a lui Euthanasius din nuvela „Cezara”. Spațiul poetic are în centru o insulă cu o **natură sălbatică**, purtând, în viziune viguros romantică, semnele **gigantescului** și ale **grandiosului**, înconjurată de imensa întindere a mării, în care se reflectă cerul înstelat. Natura se află în starea de grație a înserării, când se totul cufundă în somn și mișcarea terestră se stinge, lăsând loc, pe imensa boltă a cerului, unui grandios spectacol al astrilor: „Natura doarme dusă, țăriile în pace./ Din limpedea-nălțime pe-alocuri se disface/ O stea, apoi iar una; pe ape diafane/ Își limpezesc în tremur pe rând a lor icoane./ Tot mai adânc domnește tăcerea înțeleaptă —/ Se pare cum că noaptea minunea și-o așteaptă.”

Momentul revelației totale, al „minunii”, e anunțat de apariția feerică a lunii din imensa întindere de ape: „Deodată luna-ncepe din ape să răsaie/ Și pân’ la mal durează o cale de văpaie./ Pe-o repede-nmiire de unde o așterne/ Ea, fiica cea de aur a negurei eterne.” Treptat, sub razele ei „atotștiutoare”, se conturează imaginea perfectă a unui paradis teluric și marin, cu cer înstelat și o insulă singuratică ce se desprinde din neguri de valuri: „Cresc valurile mării și țărmul negru crește/ Și aburi se ridică din fund de văi spre dealuri./ O insulă departe s-a fost ivit din valuri./ Părea că s-apropie mai mare, tot mai mare./ Sub blândul disc al lunii, stăpânitor de mare.” Luntrea cu cei doi îndrăgostiți completează un decor de cea mai autentică viziune romantică: „Din umbra de la maluri s-a desfăcut la larg/ O luntre cu-a ei pânze sumese de catarg./ Tâind în două apa ea poartă o păreche:/ Pe Sarmis, craiul tânăr din Getia cea veche,/ Mireasa-i în picioare, frumoasă ca o zână/ Stetea și pe-a lui umăr își sprijină o mână.”



După acest moment pregătitor, poemul dobândește o structură aparte, declarațiile celor doi îndrăgostiți, pline de patos, fiind încadrate, ca într-o ramă, de o strofă enigmatică semantic, cu valoare de refren, construind un univers perfect pentru visarea romantică și prefigurând sensurile profunde ale poemului și destinul acestui cuplu adamic: „Se clatin visătorii copaci de chiparos/ Cu ramurile negre uitându-se în jos,/ Iar tei cu umbra lată și flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.“

Discursul erotic al lui Sarmis adună, prin metafore și comparații de mare diversitate, toate trăsăturile ființei iubite știute din poeziile de dragoste eminesciene. Iubita, așezată în centrul lumii, este „gingașă mireasă a sufletului meu“, „fragedă ființă ca floarea de cireș“, o „crăiasă din povești“, „ca marmura de albă“, cu „mâini subțiri și reci“, zâmbet enigmatic, ochi „de lacrimi și de foc“. Monologul liric al lui Tomiris are tonalitatea tristă a fetei pământene care aspiră către sferele înalte, către „o poveste de-amor din alte vremuri“, încadrând iubirea pentru Sarmis în armonia cosmică a lumii, în mari adâncimi de spațiu și de timp, celebrată de toate elementele naturii: „Las' să orbesc privindu-i, iar tu ascultă-ncoace/ Cum stă la sfaturi marea cu stelele proroace/ Și codri aiurează, – izvoarele-i albastre/ Șoptesc ele-nde ele de dragostele noastre./ Luceferii, ce tremur sclipind prin negre cetini,/ Pământul, marea, cerul, cu toate ni-s prieteni,/ Cât ai putea departe lopețile să lepezi,/ Ca-n voie să ne ducă a mării unde repezi./ Oriunde ne vor duce în farmecul iubirii,/ Chiar de murim ajungem limanul fericirii.“

Imaginea finală a poemului încadrează această poveste de iubire în ritmurile eterne ale naturii, în care personajul feminin, mireasa lui Sarmis, pare să regizeze un întreg ritual erotic: „Ea mâinile-amândouă le pune pe-al lui creștet.../ Frunziș purtat de vânturi pe valuri cade veșted./ Se clatin visătorii copaci de chiparos/ Cu ramurile negre uitându-se în jos,/ Iar tei cu umbra lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.“. Natura paradiziacă învăluie cu sonuri blânde cuplul adamic, într-o atmosferă ocrotitoare, de dom silvan, atemporal, de fapt lumea ideală a Daciei mitice, în care se adună, totuși, semne ale unei istorii ostile: „Din codrii singurateci un corn părea că sună./ Sălbatecele turme la țărături se adună./ Din stuful de pe mlaștini, din valurile ierbii/ Și din poteci de codru vin ciutele și cerbii,/ Iar caii albi ai mării și zimbrii zânei Dochii/ Întind spre apă gâtul, la cer înalță ochii.“

Cadrul final conține motive și simboluri care îndreaptă această lume ideală către o zonă crepusculară, în contingentă cu lumea visului și cu marile neliniști existențiale. Natura pletorică și imaginea teiului situat la limita dintre viață și moarte, cu flori crescute ilimitat („Iar tei cu frunza lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt“), aparțin unui tărâm imaginar, care atrage în chip magic cuplul de îndrăgostiți, prin tulburătoarea chemare de corn. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 5/ p. 132.** Comentați următorul citat critic:

„Corăbiile care se clatină pe apă sau stolurile înghițite de spațiu cunosc același drum, se resorb în aceeași sete a neantului. Căci plutirea și zborul peste oceanul de unde albastre sau marea de ghetari nu au la Eminescu nimic din nostalgia altor țărături, din dorul necunoscutului geografic, al civilizațiilor străine, al popoarelor primitive, ci exprimă doar impulsul profund melancolic, dintr-o filozofare sceptică și teribil de amară, spre haosul depărtării, spre depărtarea pură ale cărei zări dau pacea, odihna mult visată.“ (Ion Negoitescu – „Poezia lui Eminescu“ – în „Scriitori moderni“, Editura Eminescu, 1996, p. 263).

Poezia lui Eminescu se întemeiază, în structurile ei esențiale, pe o cosmogonie rezultată din energia atemporală a haosului, a vidului de timp și de spațiu, a lumii de dinainte de lume. Totul



face parte dintr-un plan genial (geniul suprem fiind însuși Dumnezeu) de construcție a lumii, pornind de la punctul genuin al nașterii lumilor până la întoarcerea lor finală în haosul inițial, când „Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie”. De aceea, corăbiile, spațiile îndepărtate se pierd în această magmă primordială a lumii eterne, iar plutirea pe deasupra mărilor se explică prin păstrarea unei reminiscențe din simțul originilor, a unui imaginar ochi al minții ce privește dincolo de esența materiei, de frumusețea nesperată a eterului. Pacca este asociată cu începuturile și cu starea de frumusețe veșnică și de perfecțiune a universului original. (H.S.)

#### ADDENDA

##### I. Negoitescu, 1970

„Ce înseamnă natura mitică a lui Eminescu se vede dintr-un tablou în care, fără tendință gigantomană, codrii (pierduți în singurătate), turmele (sălbatece), ierburile (ca valuri), ciutele, cerbii, „caii albi ai mării”, zimbrii (fauna fabuloasă) tresar la părelnicul sunet de corn, simțind chemarea zânei Dochii. Prezența acesteia dă peisajului suflul divin și nu e numai acel aer fabulos, ci și unitatea elementelor într-o armonie superioară, fiorul sacrului, ce se resimte aici, născând mitosul. [...]

Ce departe sunt acești tei integrați în marea, misterioasă, durere a naturii, gigantizați parcă sub aripa unui întunecos destin universal, de obișnuirii tei eminescieni, care plâng destinul poetului! Aici natura cuprinde toate elementele sub cupola ei organică, lăsându-le în același timp potența liberă, și voluptatea creșterii e o voluptate a durerii, un magnetism în mirifica moarte.”

*Manualul CORINT 1*

## MIHAI EMINESCU

### Lasă-ți lumea...

Poezia „Lasă-ți lumea...”, datată într-un prim manuscris în 1876 și apărută în volumul „Poesii” din 1883, aparține, tematic și ca mijloace de expresie, perioadei a doua de creație eminesciană, alături de „Floare albastră”, „Dorința”, „Crăiasa din povești”, „Lacul”. când poetul păstra încă iluzia împlinirii prin dragoste, în mijlocul unei naturi calme, ocrotitoare, investite cu toate atributele sacrului, într-o desăvârșită armonie cosmică. De aceea, „Lasă-ți lumea...” pare o „temă cu variațiuni”, elementele naturii fiind diferite numai ca organizare ritmică și spațială, adunate într-un topos paradiziac, care, prin imersiune într-un cadru silvan arhaic, anulează trecerea timpului. Iubirea e percepută „ca rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică” (Ioana Em. Petrescu), prin somnul îndrăgostiților în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduți pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri”, îngropați în flori de tei, cuprinși de starea de „farmec” a timpului ce și-a oprit trecerea, similar timpului primordial. Este iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi bogate, elementele naturii dobândind starea de primordialitate, ca în „Sărmanul Dionis” (edenul selenar) sau în „Cezara”, în arhetipala insulă a lui Euthanasius.

La fel ca în „Dorința” sau „Floare albastră”, poezia se deschide cu o chemare într-un spațiu ideal, erotizat, diferit de lumea comună, „uitată”, protagoniștii înșiși renunțând la identitatea proprie, într-o dăruire erotică totală, ce reface cuplul primordial: „Lasă-ți lumea ta uitată,/ Mi te dă cu totul mie,/ De ți-ai da viața toată,/ Nime-n lume nu ne știe.” Dominant este aici motivul codrului labirintic, al pădurii arhaice, spațiu edenic cu întregul câmp de motive subsumate, lacul, elementul acvatic, în care se oglindesc spațiile cosmice, stelele și luna, teiul, elementul vegetal, revărsat în efluvii olfactive, toate acestea modulate sonor de „tânguiosul bucium”, de „glasul vechilor păduri” și de freamătul „fermecat și dureros” al codrului.

Cadrul natural are, astfel, simetrii perfecte, desprinse din armonia întregului, percepută de eul liric în corespondența deplină a elementelor terestre și cosmice, într-o comunicare înaltă a teluricului cu uranicul: stelele scânteie printre crengi, „farmec dând cărării



strâmte“, „dulcea lună“ răsare „dintr-o rariște de fag“, apoi se oglindește în undele poleite ale lacului, „varsă apelor văpaie“. Stările afective ale îndrăgostiților alternează, într-o empatie totală, cu armonia blândă a elementelor: „Tânguiosul bucium sună,/ L-ascultăm cu-atâta drag,/ Pe când iese dulcea lună/ Dintr-o rariște de fag.“ Codrul verde, mereu același în eternitatea lui sacră, răspunde acestui sunct plin de vrajă: „Îi răspunde codrul verde/ Fermecat și dureros,/ Iară sufletu-mi se pierde/ După chipul tău frumos.“ Fata apare, în atmosfera magică a codrului, cu chip „de înger drăgălaș“, de zeitățe silvană, care se privește în oglinda lacului, contopindu-se cu înaltul cerului și cu adâncul apelor: „De-al tău chip el se pătrunde,/ Ca oglinda îl alege –/ Ce privești zâmbind în unde?/ Ești frumoasă, se-nțelege.“ Înseși elementele naturii sunt cuprinse de un erotism exprimat la scară cosmică, prin reflectarea lunii și a stelelor în suprafața subțire a lacului: „Înălțimile albastre/ Pleacă zarea lor pe dealuri,/ Arătând privirii noastre/ Stele-n ceruri, stele-n valuri.“

Sentimentul erotic se împlinește astfel într-o atmosferă de visare dulce, în mirosul adormitor al teilor din crânguri, sub lumina „blândeii lune“, „atotștiutoarea“, călăuză a destinelor umane: „Numai luna printre ceață/ Varsă apelor văpaie,/ Și te află strânsă-n brațe,/ Dulce dragoste bălaie.“ (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 84. Alegeți și alte poezii eminesciene, integrabile în specia romanței („O, rămâi“, „Lacul“, „Crăiasa din povești“, „Floare albastră“, „Pe lângă plopul fără soț“ etc.) și analizați-le din punct de vedere stilistic și ideatic.

#### **O, rămâi**

Multe dintre poeziile despre natură ale lui Eminescu ilustrează imaginea codrului, spațiul sacru unde timpul se oprește, devenind veșnicie. Pădurea este un personaj cu puterea de a împlini dorințele copilului din „Fiind băiet păduri cutreieram“, de a încetini până la oprire timpul uman, o parte a timpului universal, sacru, ca în poezia „O, rămâi“: „Și privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri“. Motivul „pădurii vrăjite“ este prezent și în „Povestea codrului“ și „Freamăt de codru“, ca și în „Mușatin și codrul“, imaginea codrului fiind valorificată aici din perspectivă istorică, ca o cetate ideală, Sarmisegetuza lui Decebal, închisă în magie și somn după înfrângerea în fața romanilor, până când un alt corn, „mândru, triumfal“, o va trezi din nou la viață și la luptă.

Codrul este un loc de celebrare a fericirii prin oprirea curgerii timpului, cu o singură condiție: cel ocrotit să nu părăsească locul vrăjit, așa cum se întâmplă, de altfel, și în poezia eminesciană. Cum releva Zoe Dumitrescu-Buşulenga, poezia „O, rămâi“ continuă ideea poetică din „Fiind băiet păduri cutreieram“, în care poetul-copil ajunge la o armonie deplină cu natura, cu pădurea, cu peisajul ei paradiziac. Pădurea este un loc cu puteri protectoare, în care visul domină totul, iradiind o magică atracție asupra copilului ocrotit de bolțile de frunze.

În „O, rămâi“, vraja aceasta dobândește expresie printr-o chemare neobișnuită, cu accente erotice, de ființă feminină care intuiește depărtarea iminentă a iubitului. Declarația este directă: „O, rămâi, rămâi la mine,/ Te iubesc atât de mult!“ și ar părea pur omenească, dacă raportările următoare la cadrul natural nu ar explicita relația eului liric cu o natură paradiziacă ce se deschide imaginației poetice. Pădurea este un receptacol al tuturor dorințelor („Ale tale doruri toate/ Numai eu știu să le-ascult“); sub puterea ei magică, prin oglindire în ape și „în al umbrei întuneric“, copilul-poet devine stăpânitorul acestui tărâm fantastic, cu o floră dezvoltată nelimitat, cu vuiet de valuri și unduiri de „nalte ierbi“, cu taine greu revelate („Eu te fac s-auzi în taină/ Mersul cârdului de cerbi“).

Simbolistica apei, de o complexitate uimitoare în poezia eminesciană, domină acest cadru, interferată cu aceea a lunii, într-o imagine ce atinge sublimul, sugerând abolirea timpului, care își relativizează durata până la anulare: „Și privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se







caută, adăugă ea în grădina raului. Timpul, ca atare, se relativizează în apropiere de **codru**, în acest spațiu sacru, obținând componente dimensionale diferite pentru fiecare dintre ei: ea caută porțile originale ale eternității prin **izolare în natură**, ceea ce îi conferă trăsături notabile de personaj romantic, de **doamna angelicata** și de nimfă silvană, el crede că se apropie de lume, de esența ei, prin adâncirea în misterele cosmice ale spațiului și ale timpului, prin resuscitarea simțului istoric, ce nu permite de trecerea liniară a timpului, numai astfel explicându-se contingența poetului cu natura, imaginată ca o **paartă** de legătură cu orice epocă istorică. Neconcordanța temporală a celor doi protagoniști este aceea care îi face să se despartă, să nu ajungă, în același timp, la un punct ideal de comuniune erotică.

Cu toate acestea, pentru o clipă, **aspectul ludic al iubirii**, proiectată în spațiul visului, al amoriei, învinge desincronizarea funciară a celor doi protagoniști: „De mi-i da o sărutare/ Nime-n lume n-a s-o știa. / Căci va fi sub pălărie -/ Și-apoi cine treabă are!“. Singuri în această lume cu atribute de primordialitate, stabilind o conexiune dincolo de orice barieră temporală, ei devin **Adam și Eva**, curții idilic paradiziace, într-un topos sacru, unde natura s-a cufundat în **primordial**, în care efervescențele sentimentale dobândesc o deplină naturalețe: „Pe cărare-n bolți de frunze./ Apucând spre noi în vale. / Ne-am da sărutări pe cale./ Dulci ca florile ascunse“. Mai mult poate decât în celelalte poeme, în care cadrul natural se învâluie într-o proiecție a visului erotic, „**Lacul**“ sau „**Povestea cadrului**“, în „**Floare albastră**“ întâlnim o disoluție treptată a chipului iubitei, o retragere misterioasă în spațiu din care a apărut: „Înc-o gură - și dispare.../ Ca un stâlp eu stam în lună!/ Ce frumoasă, ce neamă E albastra-mi, dulce floare!“ Clipa ultimă rămâne cel mai mult în mintea poetului, persistă durabil, se eternizează, pentru că despărțirea este, până la urmă, în cadrul existenței umane, o **moarte simbolică**. „Și te-ai dus, dulce minune./ Și-a murit iubirea noastră...“. Acest moment fulgurant relevă înaltul efemeritatea evenimentului, a înseși clipelor de dragoste, în care ființa feminină, eterică, s-a retras în lumea sa ideală, precum fâpturile de vis, nimfe sau spiriduși, care trăiesc în mijlocul naturii, lăsând în urmă numai vraja și melancolia visului. Protagonistii părăsesc spațiul benefic al unei **naturi erotizate**, fiecare în felul său, prin întoarcere în adâncurile tainice ale codrului, ca un duh al pădurii, în cazul iubitei, sau, pentru poet, prin reluarea preocupărilor lumii banale, cu rare evadări în înalt, în idealitate. Tristețea se impune astfel ca stare de fapt a unei **lumi minore**, unde lucrurile devin, se transformă foarte repede, ca o modalitate de transfigurare poetică a melancoliei.

De fapt, în poezia „**Floare albastră**“ coexistă, în mod aproape paradoxal, cele două extreme ale proiecției în eternitate care se vor profila în universul poetic eminescian: **infinitul mare**, profunzimile cosmosului, la care aspiră poetul, bogat ilustrat în textele maturității de creație, și **infinitul mic**, spre care îndeamnă personajul feminin, prin retragere în natura eternă, prin pierderea în adâncurile ei neștiute, mediul predilect din „**Fiind băiet păduri cutreieram**“, „**Dorinta**“, „**O, rămâi**“. Cu această ultimă poezie, „**O, rămâi**“, similitudinile sunt mai multe, chiar frappante, identificate atât în cele două chemări aproape identice ca expresie și tonalitate, a pădurii și a iubitei, cât mai ales în atitudinea poetului, care, într-o sublimă inconștiență a visului, a aspirațiilor, părăsește această lume a cărei eternitate în ordine paradiziacă nu o percepe încă: „Astfel zise mitica./ Dulce netezindu-mi părul./ Ah! ea spuse adevărul./ Eu am râs, n-am zis nimic.“ („**Floare albastră**“). „Astfel zise lin pădurea./ Bolți asupra-mi clătinând./ Șuieram l-a ei chemare Și-am ieșit în câmp răsând.“ („**O, rămâi**“). Poetul părăsește, în ambele ipostaze, un spațiu paradiziac, etern, inclusiv iubirea pură ce sălășluiește aici, regretul fiind o consecință firească, dar o reacție tardivă, care se traduce printr-un sentiment de melancolie ineluctabilă: „Totuși este trist în lume!“

Expresia poetică urmează indeaproape liniile sferei ideatice, „**Floare albastră**“ fiind o **manifestare a subordonării perfecte a formei la conținut**. Se remarcă, în primul rând, influența **versului popular**, care conține dialog și adresare directă, măsura de 7-8 silabe, rima îmbrățișată și ritmul trist, semn al unui patos intens, năvalnic, fără convenții protocolare, totodată al unei **simplități absolute**. Personajele lirice își dezvăluie, astfel, un statut de arhăitate, de ființe primordiale, care experimentează, sub aspect ludic, prin proiecție în vis, puritatea aspirațiilor erotice, neconvertite printr-un limbaj pretentios, sofisticat. Dialogul distribuie rolurile celor doi protagoniști și ilustrează mai ales **spontaneitatea poeziei**, cele două planuri, terestru și cosmic, într-un limbaj simplu, dar cu o simțut aparte, ce îi dă profunzime nebănuită. Se conturează, încă de acum, **rostirea lirică simplă**, cu paucă patosă, din marile poeme de mai târziu, din care se vor desprinde însă marile viziuni romantice, imensitatea spațiilor cosmice și meditațiile profunde asupra trecerii timpului și a destinului



uman. Însăși această exemplaritate a limbajului exprimă o tendință de esențializare a ființei umane, de regresie către prototipal, către puritatea inițială. (H.S.)

## Lacul

„Lacul” (1876) este o idilă cu elemente de pastel, o poezie eminesciană specifică temei romantice a corelației dintre dragoste și natură și, în același timp, un exercițiu clasic de conturare a cadrului natural și de inserție, într-o atmosferă specifică, a sentimentului dominant, dragostea, cu toate neliniștile, aspirațiile și neîmplinirile ei. Natura somptuoasă din alte poeme, de pildă din „Miradoniz”, în care personajul cu puteri magice „avea palat de stânci./ Drept streșină era un codru vechi/ Și colonadele erau de munți în sir”, chiar din „Călin (file din poveste)”, din care Eminescu preia și prelucrează un vers („Lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate”), în „Lacul” se simplifică, fiind trasată în câteva pete de culoare și în câteva linii dominante: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă”. Imaginea romantică a naturii, purtând amprente ale celor trei dimensiuni, spațiu, timp, mișcare, se concentrează asupra unui element dominant, situat într-un centru al lumii, lacul, un adevărat dom acvatic, cu toate conotațiile de vrajă și de mister ce derivă de aici. Apa are, după cum se știe, două conotații: una a erosului, potențator al iubirii, și cealaltă a thanatosului, prin atracția malefică a spațiilor lichide și a ființelor presimțite în adâncurile lor.

De la început se relevă atmosfera calmă a poeziei, potențatoare a visului erotic, cu o natură statică, aflată parcă într-o odihnă cosmică, numai ușor tensionată de înfiorarea sentimentului de căre este stăpânit personajul liric. Lacul, înconjurat de codri, adevărat ochi al pământului, oglindă cosmică în care se oglindește cerul albastru, este acoperit de „nuferi galbeni”, care „îl încarcă”, sugerând o materialitate gravitațională sporită, generatoare de reverie. O tulburare din adâncuri se amplifică treptat, manifestată prin două verbe semnificative, „Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă”. Pe oglinda apei, dispusă într-un cerc rezonator imens, în „cercuri albe”, se află „trestii”, constituite într-un adevărat *axis mundi* care unește, pe verticala spațiului, cele două planuri ale imaginii, terestru și cosmic. Trecerea, metamorfozarea cadrului, se poate pune în evidență prin prezența vântului, remarcată mai târziu, prin amplitudini sonore („Vântu-n trestii lin foșnească,/ Unduioasa apă sune!”), involburând elementul lichid al naturii și sugerând fluiditatea visului. În acest tablou incert, de zi-noapte, alternanța temporală de la cerul albastru oglindit în adâncul apei la „lumina blândeii lune” sugerează alunecarea treptată în orizontul oniric, totul ducând la o poveste de dragoste neîmplinită, că în mai toată poezia eminesciană. Iubitei, personajului așteptat și absent i se conferă un aer de ființă acvatică („Ea din trestii să răsară/ Și să-mi cadă lin pe piept”), reiterând mitul Ondinei, așa cum în miturile grecești apăreau nimfe silvane sau chiar zeița Demeter, care se iveau din mijlocul lanurilor de grâu. Prin urmare, imaginea naturii se conturează în linii perfecte, în cercuri concentrice: mai întâi codrii magici înconjoară lacul, îl învăluie ocrotitor, oglinda apei absoarbe înaltul, prăvălindu-l în adâncuri, unind universul mare și universul mic prin axa verticală a trestiilor, simbol al fragilității în același timp, apar apoi malurile, cercurile valurilor, nuferii ce îndeamnă la somn, iar în centru, ca într-un *centrum mundi* în care se consumă povestea de dragoste, luntrea singuratică. În acest cadru, iubirea se împletește cu sentimentul unei naturi pline de lumină, fie solară, fie selenară, dorința cu regretul, amintirea cu nostalgia, posibilul cu nesiguranța, căci, în finalul poeziei, ea „nu vine... Singuratic/ În zadar suspin și sufăr/ Lângă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr”.

Virtualitatea spațiului și a proiecției erotice este pusă în evidență tocmai prin folosirea verbelor la conjunctiv, dominante în întreaga poezie. Iubitul așteaptă „luntrea mică”, ce plutește pe deasupra apelor, ca într-o nouă geneză, apariția ființei feminine eterice, întreaga mișcare bazându-se pe folosirea cu predilecție a verbelor la conjunctiv: „să răsară”, „să-mi cadă lin pe piept”, „să scap din mână cârma”, „să plutim cuprinși de farmec”, „Vântu-n trestii lin foșnească/ Unduioasa apă sune!”. Verbul „să răsară” indică un efort ascensional, al smulgerii din spațiile acvatice, precum și liniștea dinaintea materializării visului, „să-mi cadă lin pe piept” transcrie un sentiment intens de dragoste, „să scap din mână cârma”, abandonarea în favoarea voluptății, „foșnească” și „sune”, o imagine auditivă liniștitoare, într-o încetineală voită, armonizată cu ecourile cosmice ale momentului. Toate aceste verbe sporesc nota de verosimil a visului,



determinând o liniștire a tonurilor naturii, propice pentru sentimentul de dragoste, aflat sub semnul visului, al diafanului, al imaterialității.

Inversiunea „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă”, dublă (mai întâi complementul direct **lacul** cu subiectul **nuferi**, apoi atributul substantival **codrilor** cu cel adjectival **albastru**), marchează perfectă fuziune și frumusețea peisajului paradiziac. Lacul devine un spațiu imens, o suprafață de reflexie a uranicului, contopirea ideală a celor două universuri separate prin cosmogeneză: celestul și chtonicul. Epitetul **albastru** prezintă infinitatea țărmurilor neexplorate, aduse, prin oglinda apei, atât de aproape. Totodată, vedem cum se conturează **domul multiplu**: un dom acvatic, înconjurat de un **dom silvestru**, a cărui unitate perfectă a elementelor se realizează prin inversiunea „lacul codrilor albastru”, în care se remarcă rolul predominant al cuvântului **lacul**, puternic identificat prin articolul hotărât, care generează imaginea de ansamblu a structurii poetice. Al doilea substantiv, **codrilor**, iarăși articulat, adus în prim-planul semantic, mărește concentric spațiul, raportul de apartenență (relație genitivală: **lacul codrilor**) sugerând o fuziune perfectă a peisajului. Adjectivul **albastru**, dislocat de lângă substantivul determinat, epitet plasticizant, completează cadrul, dându-i, prin reflectare în unde, o simetrie ideală între planul real și cel virtual. Deși este numai complement direct, substantivul **lacul** deschide spațiul poetic, pe când **nuferi**, nearticulat, subiect însă, deține un rol cu totul secundar, creând un câmp semantic cu totul neglijabil. **Lacul**, dimpotrivă, reluat prin pronumele personale **îl** și **el**, își remarcă prezența și în structurile poetice următoare. Există aici, prin abstractizarea produsă de pronume, o estompare a cadrului, o translație secretă, o concentrare asupra ființei umane, căreia i se va oferi, în strofele următoare, locul central în imaginea poeziei. Spațiul însuși, printr-o mișcare intermitentă, de eternă repetare (**tresărind**), se reduce la linii concentrice și mai mici, aproape abstracte (**cercuri albe**), punctul central, cu destinație umană, fiind figurat de o **barcă**, strofa întreagă fiind mărginită de două substantive: **lacul** > **barcă**. Deși mișcarea pare să ia amploare (**cutremură**), substantivul **barcă**, însoțit de articolul nedefinit **o**, rămâne, tocmai datorită acestuia, în plan secundar. Jocul subtil al articolului, ce se poate constata de altfel în toată poezia, determinat și de inversiunile semnalate, menține în prima strofă dominația cadrului natural, cu posibile deplasări de perspectivă: **codru** > **lac** > **barcă**, substantivul din urmă devenind ulterior un adevărat centru al lumii („Să sărim în luntrea mică”), chiar părțile componente ale bărcii precizându-și detaliile prin articolul hotărât (**cârma**, **lopețile**), ceea ce contribuie la realizarea atmosferei de poezie erotică. O notă de vag, de reverie romantică însoțește această translație; chiar prezentul și gerunziul verbelor generează o impresie de eternitate. Aceeași sugestie este implicată, în plan fonetic, ca imagine auditivă de fond, într-o discretă muzicalitate ce domină prima strofă, creată în special prin alternarea consoanelor **l** și **r** în ambianțe vocalice în genere fluide, care sugerează o lină plutire pe valuri, amplificată sonor în strofele următoare prin aliterație: „Vântu-n trestii lin foșnească./ Unduioasa apă sunel!”. (H.S.)

### Dorința

Poezia „Dorința” apare la 1 septembrie 1876, în revista „Convorbiri literare”, alături de „Melancolie”, „Lacul” și „Crăiasa din povești”. Ultimele două traduc un vis de iubire într-o ambianță tipic eminesciană, cu lac și codrul împrejmuitoare, care predispun la reverii erotice. „Dorința” exprimă în mod direct, ca impuls al eului liric, invitația în acest spațiu ideal, într-o lume pură, ce conține încă reminiscențele sacrului: „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund./ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund”. Vegetalul abundent se asociază cu imaginea acvatică a izvorului în nesfârșită curgere și cu imaginea chtonică a „prispei de brazde”, acoperite enigmatic de „crengile plecate”, toate creând un refugiu de o arhăitate paradiziacă, în care se celebrează, fără false convenții, puritatea sentimentului de dragoste.

Ritualul iubirii, uneori cu imagistică frustă, pământeană („Fruntea albă-n părul galben/ Pe-al meu braț încet s-o culci,/ Lăsând pradă gurii mele/ Ale tale buze dulci...”), are totuși candoarea gesturilor hieratice, imaginea ființei feminine fiind de o materialitate abia perceptibilă, nedesprinsă încă pe deplin din sfera oniricului în care se proiectează poveștile de dragoste eminesciene: „Și în brațele-mi întinse/ Să alergi, pe piept să-mi eazi,/ Să-ți desprind din creștet vălul,/ Să-l ridic de pe obraz.” Singurătatea cuplului este accentuată de arhăitatea și de rusticitatea peisajului, din care se percepe armonia cosmică a elementelor: „Vom visa un vis ferice,/ Îngâna-ne-vor c-un cânt/



Singuratece izvoare,/ Blânda batere de vânt". Cântul întregii naturi se armonizează empatic cu sentimentele celor doi iubiți, dându-i o proiecție ascendentă, prin imaginea teiului, arbore cosmic, care traduce, în plan terestru, muzica sferelor: „Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri./ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri.” Codrul, loc sacru, entitate atemporală, dom silvan personificat printr-o metaforă revelatorie. „bătut de gânduri”, devine topos ocrotitor al dragostei, prin legături secrete cu lumea eternă, a timpului fără margini. (H.S.)

### Crăiasa din povești

Luna, obiect de divinație în perioada arhaică, devine la Mihai Eminescu un astru cu atribuții magice în crearea cadrului nocturn și în potențarea discretă a sentimentului de dragoste. Analizând în sens bachelardian simbolistica lunii, Elena Tacciu remarcă: „Eminescu, al cărui imaginar contrage cosmosul la dimensiunile eului, dezmărginindu-l în același timp, face din lună astrul său tutelar.” În aerul eminescian, care topește în fluidul nocturn teluricul și acvaticul, luna creează penumbra, lumina stinsă, argintie, încărcată cu puteri magice, fiind opusă luminii solare, simbol de regulă al rațiunii, al reflectării clare a imaginilor lumii.

În poezia „Crăiasa din povești”, apărută la 1 septembrie 1876 în revista „Convorbiri literare”, imaginea poetică dominantă se constituie prin oximoron, „neguri albe, strălucite”, element de potențare a unei atmosfere nocturne, sublunare, încărcată de mister: „Neguri albe, strălucite/ Naște luna argintie,/ Ea le scoate peste ape./ Le întinde pe câmpie”. Lumina lunii se revarsă din înalt, unind, sub semnul argintului selenar, întinderea câmpiei și oglinda apei într-o luminescență ireală, ce deschide porțile transcendentului și anunță apariția fenomenelor magice. Poezia excelează printr-o simplitate a liniilor, care conexează elementele esențiale ale cadrului natural, dominantă fiind luna, reflectată în oglinda apei și în aburul nocturn al câmpiei, creând o atmosferă magică, de așteptare a unor fenomene neobișnuite. Atrase de fascinația lunii, vietățile naturii apar din umbră, lângă lac, într-un centru al naturii specific poeziei eminesciene: „S-adun flori în șezătoare./ De painjen tort să rumpă./ Și anină-n haina nopții/ Boabe mari de piatră scumpă.” Imaginea apei cristalizate în fire de tort, de păianjen, feminizată de lumina lunii, conservă o realitate primordială, a purității eterne. Lacul devine un centru în care ia naștere o magică mișcare scenică: „Lângă lac, pe care norii/ Au urzit o umbră fină./ Ruptă de mișcări de valuri/ Ca de bulgări de lumină, // Dându-și trestia-ntr-o parte./ Stă copila lin plecată./ Trandafiri aruncă roșii/ Peste uada fermecată.” Imaginea ființei feminine este în strânsă legătură cu a apei, cele două elemente, uman și acvatic, potențându-se reciproc, într-o transfigurare a vrăjii, a visului unei nopți de vară. Umbra fină a argintului selenar se împrăștie asupra întregului peisaj, devenit punct de convergență a planurilor terestru și cosmic, topos din care iradiază puterea magică a întrupărilor miraculoase. Copila, apariție feminină pură, acvatică, născându-se, în chip mitic, din mijlocul apelor, în undele tremurătoare („Ruptă de mișcări de valuri”), dintre trestii, ca o nimfă, e o imagine idealizată a eternului feminin.

Lacul este vrăjit, la rândul lui, de această apariție vegheată de genii tutelare ale fabulosului folcloric autohton: „Ca să vad-un chip, se uită/ Cum aleargă apa-n cercuri./ Căci vrăjit de mult e lacul/ De-un cuvânt al sfintei Miercuri; // Ca să iasă chipu-n față./ Trandafiri aruncă tineri./ Căci vrăjiți sunt trandafirii/ De-un cuvânt al sfintei Vineri.” Florile, prin componenta lor acvatică, reprezintă o concentrare a capacității de regenerare a naturii, a puterii generative a lumii. Trandafirii devin participanți la un spectacol tulburător, celest și teluric, concentrând, în esența lor florală, sevele chtonice cu lumina solară. Ritualul magic esențializează imaginea unei apariții fabuloase, o nimfă a lacului, o „crăiasă din povești”, care schimbă datele realului, dându-le nota de atemporalitate a basmelor: „Ea se uită... Păru-i galben./ Fața ei lucește în lună./ Iar în ochii ei albaștri/ Toate basmele s-adună.”

Lacul, oglindind razele lunii, deschide aici o poartă către eternitate, prin repetarea unui act hierofanic, la care participă, într-o sonoritate molcomă, de vrajă, a versurilor, întreaga natură. Poetul folosește forme arhaice sau regionale ale cuvintelor, tocmai din dorința de a potența sentimentul magic („painjen”, „să rumpă”). Apa care aleargă în cercuri este o metaforă a lumii în eternă mișcare. Imaginea fetei ține de o reprezentare hieratică a ființei feminine: părul său este galben, fața este de o paloare accentuată, ochii sunt albaștri, deținători ai magiei basmelor (H.S.)



## Pe lângă plopii fără soț...

Plopul, considera G. Călinescu, este un „copac elastic și orișănesc”, ce „dă amintirilor o mișcare lentă”, identificată în tonul de romanță al poeziei „Pe lângă plopul fără soț...”, apărută în revista „Familia” în 1883. În „Dicționarul de simboluri” al lui Jean Chevalier și Alan Gheerbrant, plopul e considerat un copac asociat „durerii, sacrificiilor și lacrimilor”, simbolizând „forțele regresive ale naturii, amintirea mai mult decât speranța, timpul trecut mai mult decât viitorul renașterilor”. În mod întâmplător sau dintr-o simbolistică autentică, percepută în termeni ei definițorii, Eminescu înscrie ideea poeziei în acești termeni semnificativi. „Pe lângă plopii fără soț...” e o poezie a tristeții, a destrămării iubirii, a pierderii speranțelor în dragoste ca sentiment înălțător. Plopul, „fără soț”, evocă, într-o primă secvență, de două strofe, o poveste de dragoste neimplinită, din vina ființei iubite, singura care nu a înțeles intensitatea sentimentelor poetului: „Pe lângă plopul fără soț/ Adesea am trecut/ Mă cunoșteau vecinii toți –/ Tu nu m-ai cunoscut./ La geamul tău ce strălucea/ Privii atât de des;/ O lume toată-nțelegea –/ Tu nu m-ai înțeles.”

Poezia se construiește, încă de aici, pe temeiul **gradației ascendente**, al amplificării, pe de o parte, a dragostei poetului, pe de alta, în **paralelism perfect**, a neînțelegerii ființei adorate, care ratează șansa unei mari iubiri. Semnificativ este spațiul în care se consumă sentimentul erotic. Suntem departe de căile nepătrunse ale naturii, de adâncimea codrului protector, cu proiecția trăirilor lirice la scară cosmică, încadrabile în inefabilul unui spirit universal. Peisajul este aici citadin, convențional, el însuși inadecvat nemuritoarelor povești de iubire. Femeia îndrăgită este absentă, fiind doar bănuită că se află dincolo de un hotar impenetrabil, figurat mai întâi, în peisaj, prin „plopul fără soț”, apoi prin geamul „ce strălucea”, ce nu dezvăluie, prin reflectare către exterior, mai mult decât în sonetul „Stau în cerdacul tău...”, nimic din atmosfera misterioasă a interiorului, din intimitatea acestuia.

În secvențele următoare, poezia ia de altfel o **tonalitate intens meditativă**, înălțându-se la considerații asupra metafizicii iubirii, cu sintagme în genere cunoscute din alte poezii de dragoste. Poetul, ca substitutul său genial din „Luceafărul”, ar fi dorit „o șoaptă de răspuns”, „o zi din viață”, chiar împlinirea sublimă a unei singure clipe de iubire: „O oră să fi fost amici./ Să ne iubim cu dor./ S-ascult de glasul gurii mici./ O oră, și să mor.” Însăși ființa iubită ar fi urcat în sfera superioară a astrilor, unde „În calea timpilor ce vin/ O stea s-ar fi aprins”, ar fi învins timpul ireversibil, dobândind trăsăturile ideale ale arhetipului feminin, „Un chip de-a pururi adorat/ Cum nu mai au perechi/ Acele zâne ce străbat/ Din timpurile vechi.”

Culminația sentimentului, în același timp punctul cel mai înalt al gradației, care ia de acum o linie descendentă, se justifică printr-o iubire ce angajează, în sens mitic, toate generațiile de strămoși, întreaga moștenire genealogică a speciei: „Căci te iubeam cu ochi păgâni/ Și plini de suferinți./ Ce mi-i lăsară din bătrâni/ Părinții din părinți.”

Întoarcerea în prezent destramă întregul miraj al iubirii, coborâtă din spațiile idealității: „Căci azi le semeni tuturor/ La umblet și la port./ Și te privește nepăsător/ C-un rece ochi de mort.” Cliqua astrală a marii iubiri, nepământene, a fost definitiv pierdută: „Tu trebuia să te cuprinzi/ De acel farmec sfânt./ Și noaptea candelă s-apruiți/ Iubirii pe pământ.” (H.S.)

Manualele ROSETTI, HUMANITAS

ION HELIADE-RĂDULESCU

Zburătorul

**ION HELIADE-RĂDULESCU (1802-1872).** Personalitate enciclopedică a culturii și a literaturii române din epoca pașoptistă, îndrumător și șef de școală literară prin revista „Curierul românesc”, apărută în 1929, prin care susține creația literară națională și valorile autentice. Ca toți scriitorii epocii, se află sub dublă influență

literară, clasică și romantică. Operele științifice și literare cele mai cunoscute sunt: „Gramatica românească” (1828), „Culegere din scrierile lui I. Eliade de proză și de poezie” (1836), „Curs întreg de poezie generală” (I-IV, 1868-1870), „Equilibru între anghel și satan sau spiritul și materia” (1869).



Heliade traduce din Hesiod, Ariosto, Tasso, Boileau, Voltaire, Marmontel, J.-J. Rousseau, Ossian, G. Sand, Goethe, Schiller. În 1830

traduce „Meditații poetice dintr-a lui A. De la Martin“, orientând spiritualitatea românească spre poezia romantică.

În poezia „Zburătorul“, impactul tinerei fete cu ființa celestă produce manifestări fiziologice de mare intensitate: „Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,/ Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!“. Mitul zburătorului, unul dintre cele patru mituri fundamentale ale poporului român, după cum spunea G. Călinescu, este unul **universal**: toate literaturile lumii conțin referiri la fapte celeste care descind pentru scurt timp pe pământ, unde transformă radical viața celui întâlnit în cale. Zburătorul este demonul, îngerul căzut care și-a pierdut aripile, un **ange déchu**, temă literară de mare circulație, începută cu pedepsirea biblică a îngerilor răzvrățiți, supusă transformărilor prin Dante, Milton („Paradisul pierdut“), ajungând în romantism, prin „La Fin du Satan“ al lui Hugo, „Eloá“ (Vigny), „Demonul“ lui Lermontov, la o inversare totală a termenilor de bine și de rău. În „Biblie“, prin pedepsirea de către Dumnezeu a îngerilor răzvrățiți, se săvârșește un act justițiar (ideea o întâlnim și la Dante și Milton), pe când în romantism demonul devine personajul pozitiv, care ar fi revoluționat lumea, dacă nu ar fi existat o forță de reacțiune, oprinatoare, însuși Dumnezeu. William Blake îl imaginează ca pe un tânăr frumos, în „Satan in his Glory“, tablou prezentat la Tate Gallery în 1800. Aparținând mediului chtonic, demonul este văzut în ipostaze biblice, fiind un simbol al desfrâului, după cum arată tabloul „Grădina desfătărilor“ al lui Bosch. Toma Nour din „Geniu pustiu“ este de o frumusețe demonică. Satanul dumnezeiesc, **daimonul** sau **entitatea inferioară**, este o ipostază a romantismului miltonian, fiind stăpânit de două forțe opuse, atât damnarea, cât și tendința de a supraviețui. El este ipostaza fericită a omului ce nu ascende la cer, dotat cu libertatea de a greși. Eliade are și un curios mit antititanic, „Căderea dracilor“. Hugo prezintă drama **căderii** având o durată milenară în „La Fin du Satan“. Basmul german al lui Kunisch, „Fata în grădina de aur“, vorbește de o criză erotică a zmeului, la fel cum remarcă G. Călinescu în „Estetica basmului“. Cu o forță extraordinară, în ciuda **prăbușirii**, zmeul exercită o teribilă bulversare a simțurilor.

Pe plan general, în romantism, prin scindarea divinității în seraf și demon, între aceștia continuă să se manifeste o atracție irezistibilă: seraful, visând redempțiunea divină, se îndrăgostește fără scăpare de opusul său. Dacă la Heliade, în „Zburătorul“, manifestările Floricăi sunt numai de ordin senzual (în genul poeziei sapphice), la Eminescu atracția erotică implică mari idei filozofice, renunțări concepute la scară cosmică. Luceafărul nu mai este un răzvrătit, e un hyper-eon, așezat în ierarhia cosmică aproape de Demiurg, ci se manifestă, prin tentațiile sale erotice, și ca un Zburător.

Pentru mitul Zburătorului, încorporat în poezia cu același titlu a lui Heliade-Rădulescu, apoi în „Călin (file din poveste)“ și mai cu seamă în „Luceafărul“, se relevă și o îmbinare de motive populare, de „eresuri“, în sensul dat de Dimitrie Cantemir în „Descrierea Moldovei“: Zburătorul „este o nălucă, un om tânăr, frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curând măritate“. Tinerele fete, aflate în pragul nubilității, sunt supuse unui impact puternic din partea unei astfel de ființe alcătuite din foc și pară.

În poezia „Zburătorul“, întâlnirea unei astfel de ființe are efecte răvășitoare pentru echilibrul tinerei fete: simțurile sunt acutizate la maximum, senzațiile ating o intensitate vecină cu durerea: „Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se zbate,/ Mulțimi de vinețele pe piept mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!“. Prezența Zburătorului se face simțită în întreaga natură, el fiind pretutindeni și nicăieri. Supus unei invazii nelămurite, trupul fetei tremură, cuprins de reacții contradictorii, exprimate stilistic prin antiteză: „Ah, inima-mi zvâcnește!... și zboară de la mine!/[...] Și cald, și rece, uite,



că-mi furnică prin vine. În brațe n-am nimica și parcă am ceva". Mânată de forțe ce depășesc cu mult închipuirea, incapabilă de a se stăpâni, tânăra fată trece succesiv de la o stare la alta, fără oprire, de la bucurie la tristețe, la plâns: „Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază,/ Pornesc dintr-înșii lacrimi și plâng, măicuță, plâng".

Așa cum, în mitologie, cel lovit de săgeata lui Eros nu mai avea liniște până nu-și împlinea iubirea, tânăra fată nu poate scăpa de acest chin, mult prea mare, epuizant: „Un nod coala m-apucă, ici coasta rău mă doare;/ În trup o piroteală de tot m-a stăpânit". E aici o atracție de neînvins între două lumi opuse, una celestă, cu puteri aflate dincolo de înțelegerea oamenilor, hotărând destine pentru oameni și țări, și alta a ființelor terestre, care aspiră la spațiile înaltului, ale idealității, explicabile numai prin reflexe ale unei puteri magice: „... o fi vrun zburător!/ Ori aide l-alde baba Comana or Sorica,/ Or du-te la moș popa, or mergi la vrăjitor". E dragoste nepământească, plină de chinuitoare așteptări, de teribile frământări interioare: „Așa plângea Florica și, biet, își spunea dorul". Într-o atmosferă de așteptare enormă timpul se dilată: „Acest fel toată viața-mi e lungă așteptare", explicitând cel mai sugestiv sentimentul greu traductibil de dor.

**Cadrul natural**, descris într-un splendid pastel, primul din literatura română, este feeric, idilic: un sat obișnuit, de pe văile molcome românești, cu o mulțime de case și vetre de foc, proiectat însă pe neașteptate în jăriștea cosmică: „Era în murgul serii și soarele sfîntise;/ A puțurilor cumpeni țipând parcă chema/ A satului cireadă, ce greu, mereu sosise/ Și vitele muginde la zgheab întins pășea.". Vite, cumpene ce scârțâie la apus alcătuiesc decorul unei lumi cufundate într-o liniște patriarhală, într-un paradis terestru, în care se deschid căile magice pentru întâlnirea fetei cu Zburătorul, înger și demon în același timp, încântător prin frumusețea lui neobișnuită.

Liniștea monumentală a naturii se așterne treptat asupra întregului sat: „Încep a luci stele rînd una câte una/ Și focuri în tot satul încep a se vedea;/ Târzie astă-seară răsare-acum și luna/ Și, cobe, câteodată tot cade câte-o stea". Este momentul aprinderii stelelor pe cer, al conturării unui cadru nocturn de o arhitate primordială, propice pentru apariția Zburătorului: „E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei/ Veșmântul său cel negru, de stele semănat,/ Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei/ Visează câte-aievea deșteaptă n-a visat". Poezia devine astfel un scenariu al interiorizării și al interiorității, al stingerii mișcării pe spații vaste, pregătind intensificarea trăirii erotice, cu marile ei tensiuni lăuntrice. Vraja onirică ce domnește asupra întregului peisaj cheamă Zburătorul și apariția acestuia se face cu participarea întregii naturi: „Tăcere este totul și nemișcare plină;/ Încântec și descântec pe lume s-au lăsat;/ Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină,/ Și apele dorm duse și morile au stat". Versurile redau o secvență de timp încremenită ca în fața unui mare miracol, un tablou imobil, un univers ce se poate întâlni în tablourile pictorilor moderniști: intruziunea straniului în real, participarea lui la un eveniment se face cu discontinuitate, punând în evidență marile forțe care unesc planurile cosmic și teluric. Lumea așteaptă înfrigurată sosirea făpturii cerești, undeva la granița dintre real și ireal. Zburătorul este astfel un premergător al *hyper-eon*-ului din „Luceafărul" lui Eminescu. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (HUMANITAS)*

**Ex. 1/ p. 161.** Exemplificați sentimentele contradictorii care „se aud" în monologul Floricăi: tristețea, speranța, așteptarea nelămurită (teamă și dorință).

O așteptare nelămurită, o forță erotică neașteptată pune stăpânire pe Florica: „Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate./ Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate;/ Îmi ard buzele, mamă, obrazii-mi se pălesc!" Senzația de neobișnuit și de



inexplicabil este dată de această invazie a sentimentului celest, care o lasă pe fată fără putere în fața neprevăzutului, într-o natură panteistă erotizată, în care toate elementele, crângul, râul, vântul au manifestări și mângâieri erotice.

Ex. 3/ p. 161. De ce credeți că poetul a pus lunga tânguire a fetei în antiteză cu tăcerea deplină a mamei?

Mama se află într-o altă etapă a vieții; ea a trecut prin fiorii sentimentului nelămurit, în alt moment al existenței sale, știind din experiență că în fața invaziei sentimentului erotic nu există alinare.

**Ex. 4/ p. 161.** Căutați o altă poezie românească în care să apară mitul zburătorului.

Eminescu se ilustrează, în literatura noastră, într-o filiație deplină cu aceea universală, ca un poet profund al marilor teme ale iubirii, în primul rând prin mitul Zburătorului. Luceafărul nu mai este un înger căzut, un răzvrătit împotriva divinității supreme, ci un hyper-eon, așezat în ierarhia cosmică aproape de Demiurg. Prin tentațiile sale erotice, se manifestă însă și ca un Zburător. El apare din mare, de aici putându-se trage și o concluzie folclorică: o Știmă a apelor, un „Cel din tău“ există și în eresurile populare, după cum aparițiile sub formă de sul de foc, de fulger, imaginate în gândirea mitică, figurează în poem ipostaza uranică a Luceafărului. Zburătorul lui Eminescu din „Călin (file din poveste)“ devine genial, în „Luceafărul“, unde criza erotică este numai temporară. „Luceafărul – zice G. Călinescu – este mintea contemplativă, apolinică, cu o scurtă criză dionisiacă, repede depășită prin dilatarea aceluia epifenomen care se cheamă conștiință“. El nu se răzvrătește, ca în Arhanghelul lui Hugo, împotriva conștiinței demiurgice, ci împotriva acelei societăți nedemne de purificare, de înălțare la divinitate. Blestemul său implicit este acela al unui Prometeu (al lui Al. Philippide) ce trebuie să-și caute o altă lume: „– Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?// Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece.“ (Edgar Papu face, în „Poezia lui Eminescu“, o excelentă analiză a trecerii la rimele feminine, existente la începutul poemului, la durele cuvinte, cu terminații masculine din final). Mai trebuie remarcat, tot în legătură cu „Luceafărul“, grandiosul zbor cosmic, superior prin mijloace și prin viziune tuturor romanticilor străini, precum și modalitățile de plasticizare a spațiilor cosmice: „Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe“; „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște“. (H.S.)

**Ex. 4/ p. 53.** Sesizați asemănările și deosebirile dintre ele (Zburător și vampir), luând ca repere: comunicarea dintre lumea contingentă (naturală) și cea transcendentă (supranaturală); apartenența la sacrul malefic, consecințele acțiunilor lor asupra umanului; reversibilitatea/ ireversibilitatea acțiunii lor; remedii împotriva acțiunii lor.

În viziune populară, Zburătorul este un spirit malefic, care are atât rolul de a insufla sentimentul de dragoste la tinerele fete, cât și de a-l întreține. După cum spunea G. Călinescu, „Zburătorul... este un demon frumos, un Eros adolescent, care dă fetelor pubere turburările și tânjirile întâiei iubiri. Începând cu I. Heliade-Rădulescu, nu este liric român care să nu fi reluat mitul în diferite chipuri. Unii au crezut că trebuie să ducă aceste producțiuni spre o sursă romantică, ceea ce este fals, fiindcă unii poeți nici măcar nu aveau noțiunea temei occidentale. Singura notă romantică este întemeiată pe tradiții populare. Neavând o literatură de analiză a dragostei, a fost firesc ca poeții români să se coboare la momentul primitiv, la mitul adeziunii instinctului erotic la fete.” Semnele care arătau că tinerele fete au fost vizitate de Zburător erau paloarea excesivă, neurastenizarea, stările depresive. Zburătorul are capacitatea de a se metamorfoza în sul de foc, în șarpe, porc, câine. Împotriva Zburătorului existau diverse leacuri date de vrăjitoare, descântece sau practici rituale. Există și o Zburătoraică, variantă feminină a Zburătorului.

În folclorul românesc, există și o Zburătoraică, varianta feminină a Zburătorului. Zburătorul nu are manifestările unui vampir, dar este atras de femeile singure, de văduve, de tinerele fete, în timp ce Zburătoraica se ocupă de bărbații hipersexuali și de puberi. Atât vampirul, cât și Zburătorul nu au legătură directă cu lumea obișnuită: ei sunt situați într-o realitate transcendentă. Domeniul căruia îi aparțin este sacral malefic, fiindcă ele sunt totuși ființe ale întunericului: Zburătorul se desprinde din spațiul uranic, în timp ce vampirul aparține tărâmului chtonic. Vampirii



se numesc upiri în Polonia, vârcolaci în Grecia, gule în Arabia. Vampirul ucide prădând trupul-gazdă sub forma unui animal, câine sau porc; strigoiul autohton este un caz aparte de vampir, unul energetic. Zburătorul însuflă tinerelor fete fiorul dragostei, acțiunea lui este reversibilă. În America, în cazul vampirului, victimele pot deveni la rândul lor vampiri sau pot muri. (Gh.S., H.S.)

#### ADDENDA

Ioana Em. Petrescu, 2000

„Schema funcționează, subiacent, și în cazul celei mai „cuminți” compuneri a lui H(eliade)-R(ădulescu), Zburătorul, și ea se verifică în momentul de «pastel» al baladei. «Pastelul» este o imagine-sinteză a Universului: în seară se întorc în sat turmele, nu eminescienele blânde turme de oi, ci turmele mari, de vite grele, încărcate de materie telurică, chemate de cumpene «țipânde», înaintând «mugind» și făcând aerul să vibreze «de tauri grea murmură». Acordurile sunt de o materialitate densă, care nu se sublimază (eminescian) în cântec de ape, ci în susurul sevei vitale, în «a laptelei fântâni» (pasajul este gustat de G. Călinescu, probabil datorită unei afinități structurale, căci tabloul inserării în Zburătorul se reverberează, peste timp, în imaginea de o primordialitate elementară a turmei de bivoli din Enigma Otiliei).“

### Concept operațional

**PASTELUL** (din fr. *pastel*, italianul *pastello*, pictură în linii diafane, cu efecte de culoare). Termenul este utilizat prima dată de către Vasile Alecsandri, pentru denumirea ciclului său de poezii, inspirate după imagini din natură. Este o specie descriptivă, în care, prin intermediul unui tablou din natură, se transmit discrete stări sufletești. Pasteluri scriu George Coșbuc, Șt. O. Iosif; elemente naturiste cu note de pastel se întâlnesc la Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Vinea, Lucian Blaga.



## ◆ MONOLOGUL ◆

### Invitație la dialog

- Recitiți monologul tinerei fete din poezie și observați:
  - cui adresează mesajul (dacă vorbește cu sine însăși sau se adresează unui receptor);
  - formulele de adresare folosite;
  - atitudinea receptorului;
  - dacă se schimbă rolurile în comunicare;
  - formule de control al canalului de comunicare (cum menține atenția interlocutorului).
- Comparați monologul cu dialogul, stabilind:
  - asemănări: ambele presupun existența celor doi poli ai comunicării, emițătorul și receptorul;
  - comunicarea se face folosind același cod lingvistic și același canal, natural sau tehnic;

- ambele forme de comunicare sunt corelate cu un referent;
- folosesc amândouă elemente lingvistice asociate cu elemente nonverbale sau paraverbale;
- b) deosebiri:
  - monologul are sens unidirecțional;
  - emițătorul conduce actul de comunicare, rolul său devenind mai important în monolog decât în dialog;
  - monologul permite adresarea către un număr mai mare de receptori, care constituie auditoriul;
  - monologul sporește în importanță în condițiile dezvoltării tehnice a mijloacelor de comunicare în masă.

### Exersați!

- Rostiți un dialog, pe o temă accesibilă, astfel încât să vă puteți concentra asupra structurii și conținutului acestuia.
- Discutați despre modul în care emițătorul construiește dialogul, cu introducere, cuprins și încheiere:
  - anunță oferta de comunicare;
  - captează atenția auditorilor;

- își organizează structura monologului, cum focalizează acțiunile verbale, nonverbale și paraverbale asupra auditoriului, strategii prin care se asigură de interesul și atenția receptorilor;
- folosește corect elementele lingvistice ale comunicării, pentru a nu stârni reacții ale auditoriului de perturbare a comunicării (râsete, reacții de respingere a ofertei de comunicare, replici polemice etc.);
- încheie monologul.

### Teme

- Scrieți un monolog în care să includeți caracteristicile acestei forme de comunicare.
- Alegeți un monolog dintr-o comedie de I. L. Caragiale și analizați structura dialogului și cum se comportă factorii comunicării în timpul acestuia, având în vedere și criteriile și observațiile adoptate la discuția din clasă.

### Tipuri de monolog

Monologurile se clasifică după mai multe criterii:

1. După relația cu dialogul:

- monologuri independente, nerelaționate cu replici dialogale, putând să apară într-un context narativ; ca monolog pe scenă, într-o piesă de teatru; ca monolog interior;



• **monologuri inserate în dialog**: reprezintă dezvoltarea unei replici, când comunicarea necesită explicații mai ample sau când un vorbitor acaparează discuția, acestea putând să trezească reacții de respingere din partea receptorilor.

## 2. După scopul comunicării:

• **monologul narativ**, care expune, relatează o întâmplare, un eveniment în succesiunea în temporală, respectând mai multe condiții: intriga și acțiunile, localizarea temporală și spațială, acțiunile care decurg din intrigă, ideea că receptorul nu știe nimic din cele relatate și deci expunerea trebuie să fie clară și convingătoare;

• **monologul argumentativ-explicativ**, care vine să răspundă la întrebări despre existența, forma, cauza anumitor obiecte sau fenomene;

• **monologul persuasiv**, care încearcă să convingă auditoriul de necesitatea unei acțiuni, de calitățile unei persoane sau ale unui obiect, ca în discursurile electorale și sloganurile publicitare. Monologul oral, ca și dialogul, devine, prin consemnare grafică, **monolog scris**. În acest caz, codul de comunicare dobândește caracteristicile grafice de transmitere a mesajului.

Forme ale monologului oral se întâlnesc în emisiunile de radio și de televiziune, în spectacolele teatrale și de poezie, la reuniunile științifice și politice, în declarațiile de presă, în cadrul lecțiilor.

Specii ale monologului oral sunt: **expunerea** (relatarea, povestirea orală), **alocuțiunea**, **toastul**, **discursul**, **intervenția**.

## Invitație la dialog

Aplicați informațiile de mai sus la următorul monolog din „Întâlnirea din pământuri” de Marin Preda:

„— Mă, dacă eu îți spun că nu, și tu nu crezi, atunci taci din gură și nu-mi mai spune nimic. Gata.

— Bine. Uite, încep să spună celălalt. Într-o zi m-am dus să pasc prin pădure. Nu-ș’ ce-am făcut, că m-am culcat și am adormit. Când mă scol și mă uit după cai, pieriseră. Acuma, nu prea-mi păsa mie, știam că s-au dus acasă, că așa sunt caii mei. M-am sculat și am plecat și eu. Mi-era rușine să trec prin sat: m-ar fi văzut lumea că am adormit și am luat-o pe urmă, ca prostul, în urma cailor. Așa că am ocolit; am luat-o pe Valea

Morii. Era după miez, acum o săptămână, și era un zăduf al dracului. «Ia să mă scald nițel, m-am gândit eu. Să mă scald în Valea Morii, unde e salcia aia bătrână.» Știi că e acolo un cot și pe urmă știi și tu că acolo nu prea se scaldă nimeni; e apă mică. «Ei, ce dacă, mă scald așa, să-mi treacă nădușeala!» Când m-am apropiat de cotul ăla unde e salcia, am auzit niște pași. M-am oprit să văz cine e. Cine crezi că era? Când am văzut fusta, repede m-am pitit după uluci și n-am mai mișcat. Ei, al lui Teican! Auzi?

— Da, mă, spune! răspunse cel căruia i se povestea, dându-și caii mai aproape.”

1. Demonstrați că acest fragment este un monolog.

2. Comentați modul în care personajul principal, Dugu, controlează canalul de comunicare și insistența lui de a fi ascultat cu atenție și de a fi bine înțeles.

3. Relevați particularitățile lingvistice ale comunicării orale, sub aspect fonetic, lexical, morfologic și sintactic-argumentativ.

4. Stabiliți tipul de monolog din fragmentul dat în funcție de criteriile de clasificare de mai sus.

5. Deduceți, din conținutul monologului, relațiile dintre cei doi vorbitori.

6. Completați și nuanțați, prin observațiile voastre asupra monologului, ideea de bază a textului literar.

## Teme

① Alcătuiți un monolog explicativ-argumentativ cu o temă preluată din istorie, arheologie, chimie, geografie etc.

② Redactați un monolog persuasiv, electoral sau tip reclamă pentru un produs real sau imaginar.

③ Scrieți o compunere care să conțină un monolog interior al unui personaj (în acest caz, emițătorul și receptorul coincid).



## Vârsta de aur a dragostei

NICHITA STĂNESCU (1933-1983). Poet în adevăratul sens al cuvântului, desprins dintr-o generație care, în ultima jumătate de secol, va duce „lupta cu inerția” unui limbaj poetic obosit și deturnat de la sensurile profunde ale lirismului, Nichita Stănescu își dobândește astăzi, în ciuda unor tendințe contestate sau amnezice, o singularitate incontestabilă. Încă de la debutul său, cu „Sensul iubirii” (1960), el va scrie altfel decât până atunci în poezia românească și, probabil, și în literatura lumii. Cuvintele devin „necuvinte”, spațiul poetic are „noduri și semne”, după o geometrie insolită a sensurilor, poezia devine un fluid de dincolo de lucruri, ce se rostește de la sine, poetul fiind doar vocea, un medium, prin care poezia se exprimă singură. Volumele sale de versuri, „Sensul iubirii” (1960), „O viziune a sentimentelor” (1964), „Dreptul la timp” (1965), „11 elegii” (1966), „Oul și sfera” (1967), „Roșu vertical” (1968), „Laus Ptolemaei” (1968), „Necuvintele” (1969), „În dulcele stil clasic” (1970), „Măreția frigului” (1972), „Clar de inimă” (1973), „Starea poeziei” (1975), „Epica Magna” (1978), „Opere imperfecte” (1979), „Noduri și semne” (1982), sunt dispuse într-o gradăție care explorează tot mai adânc zonele pure ale cuvintelor, poetul pătrunzând într-o lume fascinantă, în care sensurile se compun după alte legi, probabil cele încă nedescoperite ale universului nostru.

Nichita Stănescu este un poet al formulelor neconvenționale, oscilând între extreme, totdeauna preocupat de ineditul expresiei poetice. De aceea, scrie la început versuri argotice și „bășcălioase”, revenind însă repede în spațiul grav al unei profunde semantici poetice, așa cum se întâmplă în volumul „Necuvintele”, simptomatic pentru sensurile pe care le dă acestei inedite metafore. Deoarece cuvintele nu mai sunt suficiente pentru prinderea substanței poetice, ele sunt negate, nici nu mai trebuie rostite, ci separate printr-un laser lingvistic de Cuvântul Prim, răspunzător de creația lumii.

În „Sensul iubirii”, de referință este poezia „Dimineată marină”, în care puritatea imaginii atinge o perfecțiune formală greu de egalat. Geneza lumii este prezentată în poezie în mod inedit: razele ies chiar din mare, spațiul propice

vieții, într-o paletă coloristică de roșu-aprins, într-un cadru populat, oarecum ciudat, de plop. „O călărire în zori” este o prezentare a spectacolului solar, în toată splendoarea lui, lumina punând stăpânire treptat pe lume. Caracteristică rămâne pentru aceste poezii predilecția pentru imagini clasice, pentru țărături inundate de lumină, generatoare de principii vitale.

„Dreptul la timp” transcrie o imperioasă necesitate de a exista dincolo de pânda nemiloasă a vremii, ce se rotește din ce în ce mai repede. Enkidu este lovit tocmai de această soartă neiertătoare, cum sugerează motoul poeziei cu titlu omonim: „A murit Enkidu, prietenul meu care ucisese cu mine lei” (din poemul „Ghilgameș”). Faptul de a exista este de o irepetabilă singularitate, omul nu trăiește decât o singură dată, de aceea pipăitul, percepția propriei ființe devine un miracol: „Pipăie-ți urechea și râzi... Umerii privește-mi-i”. În încercarea de a depăși timpul, tinerii încearcă să meargă pe mare, la fel ca Iisus Hristos altădată („Adolescenți pe mare”). Lumina este îndoită, parcă sub efectul magnetic al unui puternic „black hole”, suferind mutații ce nu pot fi explicate prin legile fizicii tradiționale: „Încercam să încordez lumina, asemenea lui Ulise arcul, în sala/ de piatră a peșterilor” („Îndoirea luminii”). Nichita Stănescu acordă eului liric puteri titanice, putând învinge energiile ascunse ale lumii: „Încercam să încordez lumina.../ Încercam să îndoiesc lumina.” Materialitatea luminii creează lumea, aruncându-l în toate direcțiile pe temerarul care încearcă tensiunea radiației cosmice, transformându-l în gravitație, timp sau energie, după voință.

Ciclul „11 elegii” pune întrebări esențiale asupra vieții, găsește noi căi ale dezvoltării acesteia, discursul liric întorcându-se împotriva oamenilor cu o gândire sterilă, ce se autodenumește, într-un mod iluzoriu, „mai marii zilei”, fără a se constitui și într-o forță benefică pentru omenire. În „Elegia întâia”, poetul apare în ipostază demiurgică, eu primar, increat, din care se dezvoltă întregul spațiu imaginar al poeziei: „Bat din aripi și dorm,/ aici,/ înăuntrul desăvârșit, care începe cu sine și se stărnesc cu sine,/ nevistit de nici o aură,/ neurnat de nici o



coadă' de o cometă.". Lipsa de mișcare a haosului primordial îi creează propriul mormânt, copleșește eul ca o povară greu de suportat, iar alternanța între Da și Nu e insuficientă pentru resuscitarea lumii. Dualitatea imperfectă creează coșmaruri, ducând la neîmplinire, oamenii, copleșiți de prea multă tristețe, nu se mai pot îndrepta cu gândul spre sferele celeste, rămânând lipiți de pământ, netreziți de nimeni, de nici un înger vestitor. Deși poetul este o ființă duală, doarme, nu se desprinde de increat: dublarea îi poate asigura nemurirea, el fiind înconjurat de alt el, fapt ce-i conservă matrixul: „Aici dorm eu, înconjurat de el“. „Elegia a doua" introduce noțiunea de zeu, care suplinește, prin forța sa, neputința oamenilor, substituindu-se lumii imperfecte. Omul ce are nevoie de substitute de existență, trăind prin alții, pentru că este prea obosit pentru a trăi prin el însuși, privește aceste noi venituri cu un ochi ciudat, ca la niște străini: „Și chiar tu îți vei urni sufletul,/ Slăvind-l ca pe străini". Ochiul, magic la atlanți, tre' ie înlocuit cu un zeu, pentru că doar acesta asigură cunoașterea totală, organul vizual prezentând doar aparența, nu și realitatea. Timpul își pierde caracterul liniar, se amplifică la nesfârșit în „Elegia a treia", îi „fructifică" pe oameni, transformându-i în vegetale. Și o lume vegetalizată este o lume moartă, intrată în criză de timp, pentru că lucrurile bune devin din ce în ce mai îndepărtate, moartea pândind la orice colț. Lumea se comportă la nivel visceral în „A patra elegie", dinții înmorților bătrânului Ev Mediu, conservat doar de catedrale, apar din întuneric, trupul începe să-și urască propria materialitate plâpândă, pentru vina de a nu exista și dincolo de carne, într-o încercare disperată de a aspira la eternitate. Elegiile a cincea și a șaptea supralicitează noțiunea de real: negația ce presupune acceptarea realității este de fapt o respingere a ei, dar poetul nu este „supărat" pe elementele materiale ale lumii, nu se simte mortificat, zădit în edificiul ei „cu brățări de mortar încremenite". „Elegia a opta", „Hiperboreeană", include

motivul evadării din lumea nevolnică; acolo, în Hiperboreea, își vor pierde puterea „măimarii minții" necreatoare, iar poetul își va regăsi vitalitatea, nemurirea pierdută, renăscut din propria cenușă. Insula Thule sau Hiperboreea din legendele vechi germanice, sediul ființelor nemuritoare, este singurul refugiu în fața necizelatei lumi comune: Neputințele trupesti vor dispărea: poetul se va arunca cu trupul „dezbrăcat" în apa înghețată, unindu-se cu elementele naturii. Oul reprezintă în „Elegia a noua" întunericul, dezgustul față de creația impură, nașterea devenind „încremenită", iar căldura dobândește o materialitate clocită. Oul negru reprezintă lipsa de originalitate, imposibilitatea unei creații perfecte, a lumii nemateriale, zeița Afrodita nemaiputând să apară din spuma mării. Similitudinile cu întreaga conștiință filozofică europeană nu sunt forțate: dacă Heidegger studiază noțiunea de *Ungeboren* în poezia lui Georg Trakl, Nichita Stănescu vorbește, la fel, de un *Nenăscut*, ca formă de protejare a eternității.

„Operele imperfecte" (1979) propun un fals tratat al transpoetizării, al producerii și receptării artei. Arta este imperfectă, în „Lecția despre cub" sau „Lecția despre cerc", și, totodată, contrariile se confundă, poetul operând cu „firescul neobișnuit" și cu „absurdul ca firesc".

„Daimonul meu către mine" (din „Epica Magna") prezintă lumea cuvintelor imperfecte: „vorba arde,/ verbul putrezește,/ iar cuvântul nu se întrupează, ci se destrupează?", pentru că nu reușesc să fie absolute, să schimbe, prin creație originară, arhitectura lumii. „Nod 11" elimină coșmarurile existențiale: lumea apare ca un ansamblu în mișcare, poetul se „înzeiește", nu mai moare, pământul devine imobil, punct de inflexiune al întregului cadru spațio-temporal. Țara și Patria redefinesc spațiul nativ, cu o valoare de simbol pentru eternitatea lumii sud-dunărene, „visul" se naște pe acest țărâm, munții, câmpiile, mustața ciobanului mioritic, toate făcând parte din cadrul general-uman al teritoriului străbun.

Poezia „Vârsta de aur a dragostei" aparține celui de-al doilea volum de poezii, „O viziune a sentimentelor" (1964), și definește metaforic ființa umană și întreg universul cuprins de fiorul plin de mister al iubirii. Așa cum spunea Aurel Martin, Nichita Stănescu „are cultul mitologiilor și vocația miturilor", unul dintre acestea fiind și cel al iubirii, metaforizată într-o „întâmplare a ființei", mereu reiterată în șiruri lungi de generații. Iubirea supraviețuiește în timp ca stare de grație, ca noțiune generică, în schimb nu recuperează protagoniștii. Poetul aspirant la Absolut, la cunoașterea „ideii prime", generatoare de experimente existențiale, condamnat însă la „marea trecere", încearcă să depășească efemeritatea ființei, prin „resurecția iubirii", înțeleasă



ca o autodiagnosticare exactă a naturii umane. De aceea, poeziile din „O viziune a sentimentelor” se situează în *illo tempore*, într-o „vârstă de aur a dragostei”, un timp fabulos al Edenului din legende, unde poetul poate rămâne mereu tânăr, fără a mai cere, irepresibil, „dreptul la timp”. Față de „Sensul iubirii” (1960), sensul iluminării interioare a ființei este amplificat, dus până la un apogeu greu de identificat.

Poezia „Vârsta de aur a dragostei” este un elogiu adus sentimentului erotic, copleșitor, care invadează întreaga ființă, schimbând fața lumii și ordinea lucrurilor: „Măinile mele sunt îndrăgostite,/ vai, gura mea iubește,/ și iată, m-am trezit/ că lucrurile sunt atât de aproape de mine,/ încât abia pot merge printre ele/ fără să mă rănesc.” Senzația de beatitudine trăită prin eros este totală, unind stări opuse, „de trezire, de visare”, dând eului liric, cu simțurile exacerbate, o nouă „viziune a sentimentelor”. Lumea adolescenței este brusc populată cu „zei de fildeș”, prietenoși, care îl fixează la cârma „corăbiilor” vieții, îi dau senzația zborului, a înălțării către aștri, păstrând încă un echilibru fragil între atitudinea ludică a copilăriei și plutirea lină, „dulce”, a insolitului sentiment: „E un sentiment dulce acesta,/ de trezire, de visare,/ și iată-mă, fără să dorm,/ aievea văd zeii de fildeș,/ îi iau în mână și/ îi înșurubez râzând, în lună,/ ca pe niște mânere sculptate,/ cum trebuie că erau pe vremuri,/ împodobite, roțile de cârmă ale corăbiilor.”

În acest Olimp al sentimentelor, miturile eterne coboară în preajmă, deschid un nou joc, cu roluri marcate încă de culori din lumea copilăriei: „Jupiter e galben, și Hera/ cea minunată e argintie.” E un „dans” printre lucrurile lumii, care vin tot mai aproape, sufocante, amplificând dorul lăuntric, e o adevărată „odisee sentimentală” către un paradis imaginar, un loc înalt, în care se întâlnesc iubirea și poezia, propulsoare fiind „pânzele sufletului/ umflate de dor”: „Izbesc cu stânga-n roată și ea se urnește./ E un dans, iubito, al sentimentelor,/ zeițe ale aerului, dintre noi doi./ Și eu, cu pânzele sufletului/ umflate de dor,/ te caut pretutindeni și lucrurile vin/ tot mai aproape,/ și pieptul mi-l strâng și mă dor.”

Vârsta de aur a iubirii înseamnă întoarcerea, printr-un **ritual magic** al sentimentelor, într-o lume ideală, perfectă, o Arcadie a trăirilor pure, în care zeii înșiși se desprind din caruselul atemporal al ființării lor, coboară de pe soclu, devin tangibili, transformați în fetișuri încărcate cu o puternică energie erotică. (Gh.S.)

### *Teme și motive ale poeziei „Vârsta de aur a dragostei”*

- Fetișizarea Întregului, ca modalitate de realizare a unui paradis al lumii moderne, în care elementul imaterial, spiritual, să predomină.
- Călătoria ideală, la cârma unor corăbii ale sufletului, spre un tărâm al sentimentelor nealterate de prejudecățile umane.
- Trăirea iubirii ca mijloc de recuperare a timpului mitic, a lumii zeilor nemuritori.

#### **ADDENDA**

**Eugen Simion, 1998**

„Cosmosul lui Nichita Stănescu nu cunoaște încă starea de contradicție. Forța care structurează și dă consistență acestui univers imaterial este cântecul; al doilea timp al complicatului proces liric. Poezia dislocă, dar în aceeași măsură repopulează universul, creează o lume stranie de corpuri.”

**Ștefania Mîncu, 1987**

„Despre reforma radicală introdusă de poet în domeniul cuvântului nu se poate vorbi despărțind sistematic, pe probleme, fenomenul, deoarece nu avem de a face la el cu o meditație propriu-zisă pe marginea cuvintelor, ci cu o poezie care, cum s-a spus, «se face pe sine» [...] În primul rând, se distinge un **refuz categoric de a accepta cuvântul ca semn, ca literă scrisă**; aceasta amintește, pe un alt plan, faptul mărturisit de Blaga cu privire la refuzul cuvântului în copilărie și fapt ce poate fi socotit drept un simbol tragic al oricărei poezii moderne. Arghezi însuși făcea apel la «ruperea» semnului Cărții: «Sfărâmă cuvintele. Cuvintele-s goale» (Inscripție pe Biblie în Cuvinte potrivite).”



## MIHAI EMINESCU – VERONICA MICLE

### Scrisori de dragoste

Scrisorile de dragoste dintre Mihai Eminescu și Veronica Micle reprezintă în literatura română, documente memorabile lăsate posterității. Timp de peste un secol, până de curând s-a știut că între cei doi s-au schimbat 66 de scrisori, 48 ale Veronicăi Micle și 18 ale lui Eminescu dintre care 5 stau încă sub semnul incertitudinii, cu bănuiala că ar fi fost închipuite de Octav Minar. În anul 2000, Editura „Poliron” a tipărit, ca o surprinzătoare descoperire, 108 scrisori inedite, 93 redactate de Eminescu și 15 de către Veronica Micle. Se redeschide, astfel, în perspectiva unei exegeze minuțioase, analiza raporturilor dintre cei doi îndrăgostiți, fixate de G. Călinescu, pe baza fondului epistolar anterior, la o anumită detașare a poetului în raporturile sentimentale cu Veronica Micle văzută mai mult ca prototip ideal, necesar creației poetice, decât ca o persoană reală. „Veronica nu exista pentru poet decât ca un mit erotic, ca o necesitate sufletească în clipele de inacțiune sentimentală. Veronica era o creațiune a idealismului său pasional și el ar fi putut pune foarte bine scrisorile la cutie, fără adresă, câtă vreme tumultul său afectiv era exprimat.”.

În manual sunt redatate trei scrisori, două din fondul inițial, cuprins în volumul XVI din ediția integrală a „Operele” lui Mihai Eminescu, și una, nedată, aparținând noului set epistolar. Primele două sunt scrisori scurte, una a Veronicăi Micle din 7 noiembrie 1879, cealaltă a lui Eminescu din 3 ianuarie 1882. Poetul este văzut ca un liman al așteptărilor femeii, invocat cu apelative pline de iubire, „Eminescul meu scump”, căruia îi și mărturisește sentimentele cele mai profunde, „un dor purtat cu atâta amar și suferință”, și pe care îl asigură de iubire eternă: „tu ești și vei fi pururea iubitul meu ideal, visat și dorit într-un chip vag, nehotărât chiar din copilăria mea.” Scrisoarea lui Eminescu din 3 ianuarie 1882 e redactată în termeni mai reținuți și mai convenționali, promițând o eventuală „viață nouă”, în care „pacea și liniștea vor fi de partea noastră a amândurora”.

În cealaltă scrisoare, a treia, nedată, dintr-o perioadă în care idealurile de iubire s-au spulberat, poetul îi comunică Veronicăi Micle amărăciunea neîmplinirilor vieții, inclusiv a poveștii lor de iubire, invitând-o să-l dea uitării, „căci numai uitarea face viața suportabilă”. De vină poate fi și neîncrederea Veronicăi, alimentată de răutatea celor din jur: „Dă totdeauna ai gândit că eu petrec în București. Te-ai înșelat totdeauna și fie cine din cunoscuții mei îți poate da mărturie c-am trăit ca un pustnic, ca un săhastru. Mizerii trupești și sufletești m-au împresurat întotdeauna și amintirile, căzând una câte una ca frunzele veste-de, momente de aur și momente de durere au lăsat pe urmă-le un desgust de viață și de tot, pe care nu ți-l pot descrie.”. Eminescu ajunge la o privire sumbră asupra vieții, comunicată femeii iubite cu profundă durere: „Știam prea bine că fondul sufletului meu e desgustul, apatia, mizeria. Eu nu sunt făcut pentru mei o femeie, nici o femeie nu e făcută pentru mine, și oricare ar crede-o aceasta, ar fi nenorocită. [...] Sătul de viață fără a fi trăit vreodată, neavând un interes adevărat pentru nimic în lume, nici pentru mine însumi, șira spinării morale e ruptă la mine, sunt moralicește deșălat.”. Tonul acesta este, evident, în totală contradicție cu seninătatea poeziei eminesciene de iubire și cu amintirea pe care povestea lor de dragoste a lăsat-o posterității. (H.S.)

### Scrisoarea adresată de Mihai Eminescu Veronicăi Micle

Scrisorile de dragoste ale lui Mihai Eminescu, atât de mult discutate pentru detaliile biografice pe care le oferă, definesc un spațiu romantic de comunicare specifică, oarecum



diferită de viziunea înaltă cu care ne-a obișnuit poezia sa. În ambele registre stilistice, poetic și epistolar, scrisul este, pentru marele poet, calea de mărturisire a unor sentimente profunde, de comuniune empatică între cele două ființe iubite: „Adormind scara cu gândul la tine și deșteptându-mă dimineața tot cu el, aş putea să-ți scriu toată ziua fără ca să obosesc, dacă cititul nu te-ar obosi pe tine.”

Între poezia propriu-zisă și scrisoare nu sunt însă diferențe esențiale: aceleași motive poetice, aceleași intensități erotice dobândesc expresie specifică fiecărui registru stilistic în ambele texte. Sentimentul de dragoste se intensifică, la fel ca în poezie, în cadrul nocturn, iar ființa iubită se află în corespondențe depline cu toate celelalte elemente ale naturii: „Și dacă se întâmplă pe tine să te văz,/ Desigur că la noapte un tei o să visez,/ Iar dacă se întâmplă să întâlnesc un tei/ Desigur toată noaptea visez la ochii tăi.”. Redactarea scrisorii, de fapt a poeziei incluse în aceasta, îl preocupă în cel mai înalt grad pe poet: „Nu rimează bine gentil/ *I/ esse absolue*, dar nici mâinile noastre nu rimează, căci a mea-i urâtă ș-a ta albă și subțire, și tot se strâng câteodată într-o singură strofă de zece degete.”.

Perfecțiunea clasică nu e doar a versurilor, ci și a trăsăturilor fizice ale iubitei, care trebuie să aibă o figură de patriciană romană, „fără coafiură înaltă, pe care capul tău cel mic să ocupe proporțiile lui proprii, căci numai pe acestea le iubesc. În genere, te iubesc în proporții cât se poate de proprii. *C'est une grande méchanceté.*”

Mai mult decât atât, poetul trimite, în spiritul epocii, un rămas bun prin această scrisoare, dar își închipuie iubita eliberată de artefactele civilizației moderne, în nuditatea figurată din știuta poezie a dragostei și a naturii: „mâinile fără mănuși, ochii fără ochelari, fruntea fără pălărie și picioarele fără ciorapi”, numai astfel putând să prelungească amintirea iubitului și în starea de visare dulce din timpul somnului.

Textul, aparținând registrului stilistic familiar, este presărat cu mici dulcegării („dulce și dragălașă amică”), dar rămâne, în bună măsură, concis, exprimând un lirism reținut și precizia ideilor tocmai prin concentrarea discursului. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 68. Stabiliți funcția pe care o îndeplinește motivul teiului în textul nonfictional (scrisoarea) și în textul liric (strofa).

În ambele texte, ficțional și nonfictional, teiul are corespondențe umane: în scrisoare, poetul mărturisește că iubita sa este „așa de dulce ca mirosul florilor acestora”, iar poezia reia, prin paralelism, omonimia empatică, pe calea visului, dintre ființa feminină și acest arbore încărcat cu pregnante valențe poetice. În poezia eminesciană, teiul este un copac cu funcții magice în potențarea sentimentului erotic, efluviile lui olfactive transportând sufletele îndrăgostiților într-un tărâm de vis. În postume, imaginea pletorică a teiului, cu flori crescute nelimitat, îi conferă rolul de arbore aflat la hotarul dintre lumi: „Iar tei cu frunza lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt” („Sarmis”). (H.S.)

### **Concepte operaționale**

**EPISTOLA** (din lat. *epistola*). Inițial scrisoare obișnuită, devine încă din Antichitate scriere în versuri cu caracter didactic și liric, cu temă filozofică, morală sau estetică, având ca destinatar o persoană reală sau fictivă. Epistole scriu, în literatura latină, Horațiu și Ovidiu. Începând cu Renașterea, epistola are o perioadă de glorie în clasicism, prin Boileau, La Fontaine, Voltaire. Specia este cultivată și în literatura română de către Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri ș.a.

**SCRISOAREA DE DRAGOSTE.** Este un text epistolar prin care se comunică sentimente de iubire, într-o expresivitate caldă, simplă și sinceră. Sub aspect formal, respectă cerințele structurale ale unei scrisori.



## ALEXANDRU MACEDONSKI

## Rondelul crinilor

„Rondelul crinilor“ face parte din volumul „Poema rondelurilor“ (1927), valorificând, alături de roze, simbolistica florală a crinului, care exprimă puritatea, inocența și starea extatică, de înălțare, de plutire lină, în sfere înalte, sub efectul parfumurilor tari. În elanurile sale ascensive, în aspirația către ideal, poetul intră într-o stare contemplativă, de extaz, de „beție“ în sens baudelairian, de rafinament superior al senzațiilor, percepute pur olfactiv, cu simțurile copleșite de efluvii florale: „În crini e beția cea rară:/ Sunt albi, delicați, subțiratici./ Potirele lor au fanatici –/ Argint din a soarelui pară.“ Crinii sunt întrupări vegetale fragile, diafane, sunt „albi, delicați, subțiratici“, emanând, prin contrast, parfumuri puternice, care conferă armonie întregii naturi și o stare de hipnoză, dă elan spiritului avântat către spații transcendente. Potirele cu esențe rare, râvnite de „fanatici“, sunt asociate cu solaritatea, păstrând „Argint din a soarelui pară.“ Totuși, infuzia de energii cosmice grăbește combustiiile vitale, accelerează trecerea timpului, ducând la fanare, ca stare premergătoare a morții florale: „Deși, când atinși sunt de vară,/ Mor pâlcuri sau mor singuratici,/ În crini e beția cea rară:/ Sunt albi, delicați, subțiratici.“

Moartea crinilor se reverberează în planul simțurilor, anulând starea de zbor, de elevație, aspirațiile vârstei tinere (din vremi trecute, „moartele vremi“) de a depăși, prin visare și extaz, prin „beția cea rară“ a absorbției în înalt, orizontul lumii comune: „În moartele vremi, mă-mbătară-/ Când fragezi și primăvăratice,/ În ei mă sorbiră, extatici,/ Și pe aripi de rai mă purtară/ În crini e beția cea rară.“ Laitmotivul poeziei, „albi, delicați, subțiratici“, în contrast cu versul „În crini e beția cea rară“, sugerează starea de fragilitate continuă, efemeritatea biologică, situarea sub semnul supuse entropiei temporale, ce se transferă, prin efectul corespondențelor baudelairiene, și eului poetic, care parcurge, odată cu crinii, panta coborâtoare a destinului învins de efemeritatea condiției umane. (H.S.)

## ADDENDA

Adrian Marino, 1967

„Ceea ce poetul tinde să cultive este „beția“ absolută, infinită, a spiritului, producerea inefabilă a stării paradiziace, metodă de a realiza, o dată mai mult, idealul. [...] Parfumurile grele, îmbătătoare, de crini și roze, pe care Macedonski începe de la un timp să le cultive cu aviditate, primesc tocmai această funcție de intermediere a extazului, în suflet și natură, până la profunda beatitudine celestă.“

## VASILE ALECSANDRI

## Crai-nou

VASILE ALECSANDRI (14 iunie 1818, 1819?, 1821?-22 august 1890). Personalitate complexă a perioadei pașoptiste, poet clasic, iubitor de natură, pe care o eternizează în „Pasteluri“, dramaturg ironic, incisiv la adresa moravurilor provinciale, prozator romantic, mai ales pe tema călătoriei, culegător de folclor, fixând în scris cele mai valoroase doine și balade populare

românești, la parte la mișcarea revoluționară din 1848 din Moldova. Debutează în 1840, în „Dacia literară“, cu nuvela „Buchetiera de la Florența“, publică apoi piese de teatru, în 1841, „Farmazonul din Hârlău“, „Modista și cinovnicul“; în 1844 „Iorgul de la Sadagura sau nepotu-i salba dracului“; în 1845, „Creditorii“; „Nunta țărănească“, în 1850. Volume remarcabile sunt



„Poezii populare. Balade (Cântece bătrânești) adunate și îndreptate“ (I-II) (1852-1853), „Doine și lăcrămioare“ (1842-1852). Alte opere literare sunt „Păcală și Tândală“ (1857), „Cetatea Neamțului sau Sobietki și plăieșii români“ (1857), „Lipitorile satului. Ultrademagogul și ultraretrogradul“ (1863), „Poezii populare ale românilor adunate și întocmite“ (1866), „Boieri și ciocol“ (1874), „Ostașii noștri“ (1878). „Pastelurile“ apar în „Convorbiri literare“, între 1868 și 1869, „Legende“ sunt scrise începând cu anul 1872. Seria „Chirițelor“ cuprinde „Chirița în Iași“, „Chirița în provincie“. „Nuntă țărănească“, „Concina“, „Rusaliile“ sunt comedii de moravuri inspirate din actualitatea vremii. „Despot Vodă“ (1879) este o dramă istorică hugoliană, alte două piese de inspirație antică fiind „Fântâna Blanduziei“ (1884) și „Ovidiu“ (1885). Scrierile sale au fost reunite în „Opere complete“, I-XI (1875-1890).

Prima scriere în proză a tânărului rebel, purtând părul lung, spre a face în ciudă domnitorului, este „Buchetiera de la Florența“ (1840), dată la iveală după o scurtă călătorie în Italia. Alecsandri colaborează la „Spicuitorul“, pentru care scrie „Farmazonul din Hârlău“ și „Modista și cinovnicul“. Ironia la adresa societății contemporane lui, ridiculizarea comportamentului unei categorii sociale nedefinite, nici descinzând din marile familii boierești, dar nici aparținând burgheziei în ascensiune, este redată în piese de teatru ca „Iorgul de la Sadagura“ și ciclul „Chirițelor“. Un Guliță care știe o franceză aproximativă și ilară, departe de normele literare, pentru care efortul de a o învăța ar dura probabil mai mult decât o viață de om (așa cum spunea Mark Twain despre limba germană), și Chirița, insistând să pară o femeie de tip nou, vin în spațiul literaturii române pentru a fixa ignoranța unei perioade sociale de tranziție către europenism, închistată însă în obscure prejudecăți.

Prima culegere de folclor de la noi, „Poezii populare. Balade“ (1852), cuprinde principalele capodopere ale poeziei populare românești, din care poetul se inspiră în cele mai bune poezii ale sale, „Baba Cloanța“, „Strunga“, „Dolna“. Ciclul de „Lăcrămioare“ este închinat Elenei Negri, fericierea fiind strigată cu bucurie: „Iubesc și sunt iubit!“. Vasile Alecsandri nu este poetul sentimentelor întunecate, ci o fire jovială, dezvăluită de versuri de felul: „Cu Ninița-n gondoleță/ Când mă primblu-nce-țior/ Trecătorul din Piațetă/ Ne privește-ostând de dor“ („Gondoleta“), fapt ce duce la înseninarea întregii mări Adriatice. Pentru el, Italia nu este patria ruinelor, ci aceea a iubirii.

Eroicul național este pus în evidență în ciclul „Legendelor“, cuprinzând poeme inspirate din istoria românilor. „Dumbrava Roșie“ înfățișează lupta de la codrii Cosminului a lui Ștefan cel Mare: de o parte se află tabăra leșească, superioară numeric, dar fără o tactică și o strategie adecvate, de cealaltă, cea a românilor, însuflețită de adânci sentimente patriotice, plecând la luptă la fel ca dacii de altădată, care întâmpinau moartea răzând. Atrăși într-o ambuscadă de oamenii lui Ștefan, leșii plătesc tributul sângelui și mor mușcând țărâna. „Dan, căpitan de plai“, poem eroic de tip romantic, reînvie timpul de legendă al luptei românilor împotriva năvălitorilor străini din secolul al XVI-lea, într-o perioadă când Ștefan cel Mare trecuse în neființă. Dan este un păzitor al muntelui, un „căpitan de plai“ care, situat deasupra timpului și a lumii, vede în depărtare și veghează, încă de pe vremea marelui Ștefan, asupra fruntariilor țării. În lupta împotriva tătarilor, el își alege, ca în tinerețea eroică, un tovarăș de luptă de talia lui, pe Ursan, un muntean misterios, „om aspru, care doarme culcat pe buzdugan“, păzitor și el al hotarelor, de astă dată al câmpiei, pus aici, ca într-un testament de neclintit, de același Ștefan, „domn cel mare“.

Poet de o expresivitate deosebită, în forme clare, concise, Alecsandri este un clasic, cu predilecție pentru peisajele exotice, îndepărtate, situate la limita dintre Orient și Occident: „Ci-n mreajă dulce prefăcând/ Duioasă-inima mea/ M-aș duce-ncet și tremurând/ Să prind norocu-n ea/ Să prind copila lui Topal/ Frumoasa Biulbiuli/ Ce cântă noaptea lin pe mal/ Pe mal, la Kandili!“ („Păscarul Bosforului“). Este, în același timp, un precursor al romantismului, după cum subliniază Elena Tacciu în „Mitologie romantică“, prin unele poeme neguroase, ca „Baba Cloanța“ sau „Noaptea Sfântului Andrii“, ultimul inserând mitul strigoii, într-o atmosferă de intrigă și de mister, macabră, la limita dintre viață și moarte, în care morții ies la suprafață, țin conclavuri, dănuiesc: „Zgomot trist în câmp răsună!/ Vin strigoii, se adună/ Părăsind a lor secii./ Voi, creștinilor popoare,/ Faceți cruci mântuitoare/ Căci e noaptea-ngrozitoare/ Noaptea Sfântului Andrii“. În proză, „Buchetiera de la Florența“ este excesiv romantică, în timp ce „O primblare prin munți“ are ceva din verva de mai târziu a lui Calistrat Hogaș, descrierile fiind făcute în același stil sănătos care proslăvește frumusețile vechii Elade. „Istoria unui galbân“ propune miniaturale călătorii ale monedelor dintr-un buzunar în altul, prilej de reflecție pentru



alocuirea socială a lumii timpului. Cea mai citată operă este „O călătorie în Africa”, aici fiind descrisă cu un aer epic melancolic, mulțimea de arabi și de berberi, de populații orientale care împănăscă ținuturile acelea depărtate de plaiurile românești, de dincolo de Pontus Euxinus. G.

Calinescu spune că această parte a operei este cea mai bună a lui Vasile Alecsandri: „Scutit de risipa de silabe și de obligația gravității lirice, scriitorul își revarsă, slobod de a divaga, toate darurile: umor, pictură, înlesnire orientală de povestitor”. (Gh.S., II.S.)

Poezia „Crai-nou”, publicată în revista „Albina românească” la 16 mai 1843, reia într-o atmosferă de idilă specifică literaturii vremii, mitul Zburătorului, asociat calendarului popular al fașelor lunii. Crai-nou sau *lună nouă* este prima fază a formelor lunare, când astrul nopții apare pe cer ca o seceră sau un corn și, potrivit tradițiilor folclorice românești, fetele și băieții ies pe câmp și îi cer îndeplinirea dorințelor. Ambele componente mitice ale poeziei, credința în „Sburători” și invocația magică adresată lunii, i se par mai interesante poetului decât insistența asupra aspectului prozodie al versurilor, cele mai puțin prelucrate, se pare, din creația lui Alecsandri, menținând aritmii și sintagme poetice din creațiile anterioare epocii sale, din micul clasicism al lui Conachi sau al poezilor Văcărești.

Incipitul poeziei fixează un cadru nocturn, orientat către liniște și somn, în care Zamfira „gingașa fată”, „mândră, vioaie”, simte neliniștita atracție a astrului nopții: „Pe când la culcu-i paserea zboară/ C-un țipăt jalnic ca un suspin/ Și, plecând capul sub aripioară./ Pe creanga mică adoarme lin.” Zamfira tristă din cort ieșise/ Și cu ochi umezi lung se uita/ La cornul lunii ce se ivise./ Vărsând pe frunte-i lumina sa.” Fata este expresia desăvârșită a purității, e de o frumusețe virgină, fiindă solitară în singurătatea câmpiei: „De când în lume gingașa fată/ Zâmbea ca floarea de pe câmpii./ Numai de soare fu sărutată/ Pe sânu-i fraged, pe-ai săi ochi vii./ Părul său negru ca nori de ploaie/ De-a lung pe umeri neted cădea./ Ades copila mândră, vioaie/ De soare-n păru-i se ascundea.”.

Unicitatea însușirilor fetei e dată și de timbrul dulce al vocii de ciocârlie, care trezea, în largul câmpiei, „un freamăt de Sburători”, aluzie la atmosfera mitică ce cuprinde treptat cadrele poeziei: „Ea cânta dulce ca ciocârlia/ Ce ciripește vesel în ziori,/ Și suna gingaș atunci câmpia/ Ca de un freamăt de Sburători.”. Zamfira este fata cuprinsă de primii fiori ai dragostei, de o atracție erotică nelămurită, căreia comunitatea rurală, simțindu-i neliniștile puberale, îi urează noroc sau o avertizează de mari primejdii: „Ades bătrânii, stând împreună/ Și ascultând-o pe lângă foc. Trăgeau cu sorții, noaptea, la lună,/ Și vesteau fetei mare noroc.// Dar într-o seară, sus, pe movilă/ O Babă Cloanță, din bobi trăgând,/ I-au zis cu spaimă: «Să fugi, copilă./ De străin mândru, cu glasul blând!»”.

Zburătorul este de astă dată un tânăr cu ascendență celestă, care se ivește de dincolo de nori: „De-atunci Zamfira în multe rânduri/ Videă o umbră zburând prin nori./ Și toată noaptea sta ea... gânduri/ În doruri tainici, în dulci fiori.”. Scenariul mitic se urmează firesc, prin invocația magică adresată lunii, prin care fata își comunică, sub impactul iminentei invazii erotice, sentimente nelămurite, contradictorii: „Crai-nou, strălucite!/ Plânsă m-ai găsit, Cu gânduri măhnite, Cu chipul cernit./ Inima-mi jălește./ Dar nu știu ce vrea/ Nu știu ce dorește/ Inimioara mea. Căci aude noapte/ Freamăte de zbor,/ Ş-apoi blânde șoapte/ Ce-i șoptesc din nor. Iar a zilei rază/ Când lucește sus./ Mult apoi visează/ Visul ce s-au dus.”. Dorințele ei nelămurite se traduc în daruri de nuntă: „Să mă lași cu salbă/ De galbini frumoși, Cu naframă albă/ Și iminii roși”. Întregul ritual se desfășoară ca un descântec, într-o tonalitate incantatorie și un ritm diferit de al versurilor-cadru, în consonanță cu semnele lumii de dincolo, astrale, pe care fata le percepe cu încordarea întregii ființe.

Visul devine realitate, cu toate reprezentările Zburătorului, consacrate în poezia romantică românească: „Iată că-n valea cea-nțunecată/ Un străin mândru atunci trecu,/ Auzi glasul, veni îndată/ Și-n calea fetei pe loc stătu. Blânzi erau ochii, blândă-era fața,/ Blând era



glasul celui străin!/. Căci trecu noaptea, și dimineața/ Găsi copila fără suspin.“. Zburătorul, ființa dorită, îi alină chinurile, dar se dovedește o întrupare malefică: chiar dacă-și ține promisiunile, el secătuieste ființa iubită de viață: „Trei zile-n urmă ca avea salbă,/ Salbă de galbini pe-al său grumaz./ Avea pe frunte naframă albă,/ Iar flori nici una pe-al său obraz!// Trei zile-n urmă Crai-nou se duse./ Și cu el, mândrul străin peri,/ Sărmana fată în drum se puse/ Și mult îl plânse, mult îl dori!“. Străinul coborât din înalt e, în credința populară, o făptură demonică, un vârcolac, care în prima fază a lunii, se înfruptă din astrul nopții, subțindu-l ca pe o seceră. Demonul, care ia aici și chip erotic, de „Sburător“, dispare după trei zile, când luna începe să se împlinească și să scape de sub agresiunea demonică.

Consecințele întâlnirii cu o făptură din altă lume sunt, pentru tânăra fată, tragice, implicând și un avertisment, o adevărată lege morală în societățile arhaice: „Trei zile-n urmă, colo, pe vale,/ Rămase singur un biet mormânt!/. Ș-ades de-atunce un glas de jale/ Șoptind s-aude astfel prin vânt:// «Tu, ce spui vesel, sus, pe movilă,/ La cornul lunii tainicu-ți gând,/ Când vine noaptea, fugi, fugi, copilă,/ De străin mândru, cu glasul blând!»“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex./ p. 105. Poezia debutează cu prezentarea Zamfirei, în ipostază de ființă copleșită de tristețe; recitiți strofa: „Zamfira tristă din cort ieșise/ Și cu ochi umezi lung se uita/ La cornul lunii ce se ivise,/ Vărsând pe frunte-i lumina sa.“

- Cum se explică tristețea Zamfirei? [...]
- De îndată ce luna trece de faza de crai-nou, dispare și străinul mândru. Cum explicați această relație? Străinul este doar o proiecție a lunii? Este o apariție fantomatică? Este un zburător? Există credința generală că orice străin este deopotrivă fascinant și primejdios.
- Puteți explica această mentalitate?
- Tristețea Zamfirei se explică prin sentimentul de dor declanșat de impactul erotic, prin vârsta fetei, care, nubilă fiind, este supusă fiorilor nelămurii ai dragostei. Lumina lunii, având efecte magice, determină o stare de surescitare a simțurilor, iar fata, de o frumusețe aparte, reușește, pentru scurt timp, să treacă dincolo de granița simțurilor, să se întâlnească în realitate cu tânărul dorit.
- De lumina lunii se leagă, de cele mai multe ori, conjugarea forțelor magice, răspunzătoare de intruziunea irealului în real. Umbra văzută printre nori devine un fel de vânător al sentimentului de dragoste și determină apariția tânărului străin în plan teluric. Străinul se folosește de puterea magică a lunii și apare ca urmare a invocației tinerei fete, amplificându-i trăirile erotice. Străinul este o ființă enigmatică, dintr-o lume în care magicul predomină, fiind de aceea fascinant și periculos.
- Străinul reprezintă o manifestare a lumii de dincolo, infiltrându-se în realitate ca urmare a unui act hierofanic și fantomatic, a proiecției luminii lunare în lumea reală. Influența lui erotică este irepresibilă, inspirând de aceea o teamă nelămurită. Este în același timp un mesager al lumii transcendente, sub a cărui apăsare se frânge viața fetei nubile, aflată în pragul revelației erotice. (H.S.)

*Manualul CORINT 2*

**MIRCEA ELIADE**

**Maitreyi**

Romanul „Maitreyi“ este o poveste de dragoste ce implică personaje din medii culturale și rasiale diferite, fiind, prin aceasta, mai plină de mister și de patos erotic, cu implicații mistice și magice. Apărut în 1933, romanul cucerește mai întâi printr-un farmec liric al ingenuității. Tehnica narativă e a confesiunii, care pare să consemneze fapte reale, naratorul rememorându-și episodul Maitreyi prin referire „la jurnalul ținut în vremea aceea și intercalând în relatare extrase



copioase din jurnal" (D. Micu). De aici rezultă o anumită „autenticitate" a romanului, dată de faptul că Mircea Eliade a petrecut trei ani în India, între 1928 și 1931, și multe din nuvelele sale par a fi inspirate de șederea în această țară plină de mistere.

Substanța epică a romanului se concentrează asupra unui cuplu: Allan, inginer european venit în India, și Maitreyi, fiica șefului său, Narendra Sen, unul dintre puținii indieni care făcuseră studii în Anglia. După o spitalizare pentru malarie, Allan este invitat să locuiască în gazdă în casa lui Sen, unde o întâlnește pe Maitreyi, o adolescentă în vârstă de șaisprezece ani, dar capabilă de o trăire intensă a sentimentului de dragoste, chiar dacă acesta este abstractizat și respectă anumite cutume ale societății indiene. Platoșa de egotism a lui Allan este sfărâmată încetul cu încetul și între cele două personaje se înfiripă o poveste sentimentală cu un deznodământ dramatic. În plan real, asistăm la o incompatibilitate între personajele aparținând unor medii și culturi diferite, similară cu situațiile existente în „Manon Lescaut" sau „Roméo și Julieta".

Povestea de dragoste dintre Allan și Maitreyi are ca substrat o confruntare între cele două lumi, cea occidentală, pe care Eliade o acuza de un pragmatism superficial în plan uman, și cea orientală, plină de mistere greu de pătruns: „Dincolo de stratul de suprafață al subiectului ne întâmpină însă o istorie despre lipsa de comunicare dintre culturi" (Petru Mihai Gorcea). Lumea indiană este structurată pe caste, cu limite superioare impenetrabile pentru cei animați de o eventuală ascensiune socială; așa cum spune Émile Benveniste, în „Vocabularul instituțiilor indo-europene", în tipologia socială indiană există „brahmanul", „preotul" ce îndeplinește cultul, „ksatriya" sau „rajanya", războinicul, și „vaisya", „om din vis", „omul din popor".

Inginerului Narendra Sen îi corespunde, în plan real, Dasgupta, profesorul la care Mircea Eliade, tânărul student în indianistică, a fost primit în gazdă. El poate fi integrat în cea de-a treia clasă, pentru că nu are nici unul dintre atributele necesare unui salt social, în ciuda faptului că este destul de respectat. Inginerul Narendra Sen este un indian occidentalizat, care vorbește totuși rău o limbă străină („Scusez moi. Ici votre place"), oscilând între un tradiționalism oriental, lipsit de magie, și civilizația occidentală, având deci vagi tendințe de a-și conecta propria formație spirituală la influențe culturale străine. El îl invită pe Allan la șantier, apoi acasă, cu scopul nemărturisit de a-l adopta. Dar, fire destul de limitată, poate alterată de apartenența la o cultură intolerantă, Narendra Sen nu înțelege dimensiunea dragostei lui Allan pentru Maitreyi, pasul realizat între două culturi cu totul diferite.

Allan este inginer, aflat în India ca membru al unui „Rotary Club" și locuind la Wellesley Street, în Ripon Mansion. Ca orice tânăr occidental, el muncește, se dovedește pragmatic, înlătură birocrația de la „Noel and Noel" și are curiozitatea de a vedea ce se întâmplă pe teren: „Pe șantier eram singurul stăpân, pentru că eram singurul alb". Călătorește la clasa I, are conștiința superiorității față de lumea mediocră a Indiei, rămâne în cort, stă de vorbă cu muncitorii, scrie în jurnal, trage din pipă din când în când. Inginerul Narendra Sen, bine cunoscut în Calcutta, îl atrage prin personalitatea sa, fiind licențiat al Universității Edinburg. Allan este un tânăr european, trăind după normele lumii occidentale, bazate în special pe valoarea magică a progresului tehnic. De aceea, el nu poate percepe dimensiunea spirituală a lumii indiene, ce o depășea, în profunzime, pe cea contemporană a Vestului. El nu pricepe că smerenia ciudată întâlnită în casa inginerului Narendra Sen indică o profunzime a lumii orientale, incomparabilă și incompatibilă cu libertinajul lumii europene.

Maitreyi este o fată cu o personalitate unică, sălbatică prin comportament, care sperie la un moment dat audiența prin cuvintele rostite într-o reuniune, în limba engleză. Fiecare gest al ei are o semnificație puțin vetustă, fiind izvorâtă din vechi tradiții indiene. Maitreyi aparține unui alt orizont cultural decât al lui Allan: „India nu a părăsit, cum a făcut Occidentul, puterea intuitivă, elanul mistic și asceza mentală" (M. Meunier). Dragostea ei față de Allan este totală, izvorâtă din adâncurile lumii, cu o tonalitate de psalm biblic: „Mă leg de tine, pământule, că eu



voi fi a lui Allan și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepti tu ploaia, așa îi voi aștepta și eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta lui, ci asupra-mi, căci eu l-am ales.“

În societățile arhaice, unirea dintre doi îndrăgostiți trebuie să urmărească anumite ritualuri de stabilizare a energiilor cosmice, menite să-i facă fericiți în viață, unele vizând consecințe puțin obișnuite. De aceea, totul în India dobândește expresie ritualică, inclusiv jocul erotic înregistrează senzații și experiențe pe care un european nu și le-ar fi putut închipui: împrejurare, și în bibliotecă, într-o stare „halucinant de dulce, de fierbinte, nici un trup omenesc nu se înălțase vreodată în carnea ei“. Altă dată Maitreyi îi trimite o floare, pe care încearcă să o recupereze, prefăcându-se supărată, atunci când acest lucru nu se întâmplă, pentru că el îi dă altă floare, fără semnul pe care îl pusese în cea dintâi. La fel este și episodul cu numărarea cărților, în număr de douăzeci și cinci, cei doi trebuind să se întâlnească la mijlocul tomului al treisprezecelea. Chabu, sora mică a lui Maitreyi, este, la rândul ei, o fată cu tendințe erotice ezoterice; astfel, ea obișnuiește să se suie în copac, goală, și să rămână încolăcită în jurul trunchiului, iubindu-l într-o neobișnuită dezlănțuire panteistă, mărturisind, prin gesturi sacre, credința într-o divinitate prezentă peste tot. Tânăra fată manifestă, și ea, o dragoste inconștientă pentru Allan: „Îl iubește pe Allan, fără să-și dea seama, și fragilul suflet, neputând suporta tensiunea, explodează“ (N. Manolescu). Divulgarea dragostei celor doi se produce dintr-un accident, nu din rea-voință. Chabu se va îmbolnăvi de friguri și va muri în aceeași zi cu evenimentul nefast al demascării. Tragicul se explică prin imposibilitatea de a înțelege în realitate ce se întâmplă în afara lumii proprii: „Ea a fost tot timpul în întuneric“.

Un personaj cu adevărat ciudat este guru-ul spiritual al lui Maitreyi, poetul Rabindranath Tagore, pentru care fata manifestă o admirație totală, ceea ce nu o împiedică să se dăruiască la modul absolut lui Allan. După astfel de experiențe de **magie erotică**, sentimentul iubirii atinge dimensiuni paroxistice, până la scene de un erotism tulburător și încărcat de puternice reminiscențe mitice: „Patima crește delicios și, firesc, amestec de idilă, sexualitate, prietenie și devoțiune. Când stau lângă ea pe covor, citind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat și mă tulbur nebunește. Știu că și ea e tulburată“. Maitreyi face parte dintr-o cultură veche, care vorbește, prin scrierile sale, de fapte ce depășesc cu mult tehnicismul pragmatic al lumii occidentale, despre nașterea și moartea universurilor, în „**Rig-Veda**“, „**Upanișade**“ și „**Ramayana**“. Atitudinea aceasta este subliniată și de Maitreyi: „Azi, pe când povestesc destrăbălările fetelor din Europa, ea m-a întrebat dacă sunt pur, și numai gândul că s-ar putea să nu fiu a înspăimântat-o într-atât, încât a început să plângă. Setea aceasta violentă, mistică, după puritate m-a emoționat“. Ea ar putea reprezenta „miracolul femeii indiene“, „fecioara indiană“, „senzuală și pură ca o sfântă“. Natura dragostei dintre cei doi este mistică: „Scrie poeme pentru mine și-mi recită ziua întreagă versuri“. Dragostea urmează o cazuistică destul de complicată: mai întâi protagoniștii se observă, sentimentele se aprind devoratoare și ei se lasă în cele din urmă în voia pasiunii. Tema sălbaticului, a omului comun, neracordat la realitățile majore ale lumii, intervine în mod pregnant în roman: cine îndeplinește acest rol, Allan, european prin credință, sau Maitreyi, pentru care artefactele nu înseamnă prea mult, pentru că magia suplinește acest lucru îndeajuns?

Impactul dintre cele două concepții de viață, **occidentală și orientală**, nu poate fi decât devastator; când familia gazdă află de dragostea înfiripată între Maitreyi și Allan, îl izgonește și iubirea lor se termină. Ambele personaje sfârșesc prost: Maitreyi se dăruiește la întâmplare unui necunoscut și dă naștere unui copil, după cum află Allan mai târziu, iar el nu-și poate reveni după iubirea copleșitoare încercată față de indiană. Cele două moduri de gândire



sunt aceleași ca structură, deși canoanele de care ascultă sunt diferite: europenismul înseamnă libertinaj, Allan chiar având o legătură amoroasă înainte de Maitreyi, deși bisexua și morala creștină a vremii interzic acest lucru; dimpotrivă, mentalitatea tradițională indiană pune mare preț pe iubire, văzută ca o **reiterare a energiilor cosmice**.

Romanul are autenticitate prin stilul de jurnal folosit, prin relevarea gesturilor ce inserează, în straturile abisale ale ființei, marea dragoste: „Priveam, fără să știu de unde vine farmecul acela... Și deodată aud un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie și de copil zărește în curte trupul aproape descoperit al Maitreyiei, cu părul în ochi, cu brațele pe sân”. O dată ce Allan gustă din inefabilul iubirii, se eliberează cu greu de acest sentiment înrobitor. Pentru Maitreyi, întâlnirea cu el reprezintă **găsirea intrusului** în universul perfect al fantazelor. Din moment ce energiile vitale se amplifică, se prăbușesc asupra celor doi, personajele nu mai pot să le mai controleze, iar **karma** se schimbă într-o serie de secvențe negative, relația lor devenind o **iubire neîmplinită**. Lipsa de control asupra propriului destin este tragedia întregului roman: nici Allan, nici Maitreyi nu pot fi stăpânii propriei vieți, asupra fiecăruia acționând forțe latente care nu-i protejează mai deloc, ci îi determină să-și urmeze datul existențial. Asupra lui Allan se exercită oprobriul celorlalți europeni, care nu văd sensul unei legături cu o fată din afara lumii lor, o prejudecată, bineînțeles, iar asupra fetei acționează relațiile înrobitoare ce o vor face toată viața să nu iasă din vorba stăpânului familiei. Desprinderea din mirajul dragostei mistice urmează aceleași revărsări de energii ca începutul ei: Allan este „sufocat de durere”; „izbucnii în plâns nebunește, smulgându-mi părul și mușcându-mi pumnii”, de „parcă fusesem rupt în zece bucăți, căci îmi simțeam trupul numai o rană, sufletul risipit”. „Dobândirea condiției adamice se dovedește a fi iluzorie, ideal imposibil de atins. Paradisul pierdut este eterna aspirație umană spre împlinirea erotică”, spune Ovidiu Ghidirmic.

Allan are chiar intenția lașă de a se sinucide: „gândul sinuciderii mi-a apărut deodată în toată lașitatea și ridicolul ei”. Antinomia dintre **lumea profană**, facilă în manifestări, și **lumea sacră**, manifestată prin fiorul dragostei, este simbolică: Allan întâlnește un alt tip de dragoste, dar aspirația lui nu se împlinește, „nunta în ceruri” nu se realizează. Aceasta este drama personajului, iar revenirea în vechiul spațiu existențial nu poate fi decât o palidă consolare pentru omul care deprinde tentația absolutului. Această „relaxare a simțurilor” este de origine oarecum nietzscheeană, deși filozoful german vorbea de o normă „amorală”, ce propovăduia moartea individuală. Firea lui Allan este duală: el este stăpânit de sentimente contradictorii și, în cele din urmă, o abandonează pe Maitreyi, refugiindu-se consolator în măreția muntelui, în Himalaya. Allan se retrage într-o mănăstire din cel mai mare munte al lumii, uitând de Maitreyi, aflând târziu că aceasta s-a dăruit unui vânzător de fructe pentru a scăpa de climatul înrobitor al familiei (în India, copiii aparțin patrimoniului familial pentru totdeauna, nu pot scăpa de tradiții). Nu va reuși însă niciodată să se elibereze de marea iubire a vieții sale, cunoscută în mediile Calcuttei. Fiecare personaj va rămâne în propriul univers, fără putință de scăpare, fapt ce semnifică închiderea pe viață într-o serie de cutume, care nu lasă ființei nici o poartă de scăpare, nici un moment de liberă respirație.

Fragmentul din manual prezintă momentul inițial al dragostei dintre Allan și Maitreyi: „Aș vrea să mărturisesc de la început și răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărășia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat și fascinant în viața ei.”. Maitreyi îl ispitește pe Allan prin puterea de a transmite misterul, prin nota de fascinație și de ireal din existenței acestei fete în Bhowanipore. Sub influența ei, lecturile lui Allan se schimbă, iar interesul pentru matematică este înlocuit cu cel pentru cărți de istorie și de geografie. Allan încearcă să învețe limba bengaleză, reținând câteva cuvinte, precum „giacé”, care înseamnă „vin acum” și „ki vishan!”, care înseamnă „ce extraordinar!”. Încercarea este sortită însă eșecului, pentru că Maitreyi îl hipnotizează pe tânăr: „Ne-am așezat amândoi la masă, eu destul de departe de ea, și Maitreyi și-a început lecțiile. Am înțeles îndată că nu voi



putea învăța bengaleza decât singur. Îmi explica atât de frumos și mă privea atât de aproape, încât o ascultam fără să rețin nimic. Spuneam numai din când în când: „Da!“. Convin însă amândoi că mult mai util este ca Maitreyi să învețe limba franceză, însă cu aceleași rezultate. Fata este în continuare distrată, are o „voință fluidă“ și repetă mereu „*Je suis jeune fille, je suis jeune fille!*“. Scrie cu insistență într-un caiet numele mentorului său, Robi Thakkur, „Calcutta“ sau improvizează versuri în bengaleză. Ba chiar vrea să devină, după atâta învățătură, profesoară de franceză a surorii sale, Chabu. Allan o numește o „barbară fără început și fără sfârșit“, o „panteistă“; îi spune în franceză o frază misterioasă, pe care Maitreyi o învață pe dinafară ca să o poată traduce apoi. Treptat, în lecțiile lor se insinuează jocurile dragostei, complicate, pline, din partea fetei, de mister și de candoare: Maitreyi scrie „Robi Thakkur“ pe caiet, lucru enervant pentru Allan, care nu înțelege pasiunea pentru un bărbat de șaptezeci de ani, și-l imaginează apoi în brațele franțuzoaicei Geurtie, întrebându-l dacă o învață și pe aceasta franceză. Allan transcrie toate senzațiile în jurnal, iar Maitreyi îi aduce flori roșii de glicină. Florile sunt pierdute de amândoi, dar Allan minte că a presat floarea, culegând apoi o altă floare și ofilind-o cu pipa. Când Maitreyi descoperă că aceea nu e floarea ei, e fericită pentru capcana întinsă bărbatului, prima victorie într-un joc aflat abia la început:

„O luă tremurând în mână, o privi puțin și apoi începu să râdă, cu atâta poftă, încât trebui să se rezeme de ușă.

– Asta nu e floarea mea, spuse ea, foarte fericită.

Probabil pălii puțin, căci mă privea bănuitoare.

– Cum îți vine să spui asta? mă prefăcui eu indignat.

– Floarea aceea avea împletit un fir din părul meu...

Mă privi încă o dată, pare-mi-se foarte amuzată, și fugi. O auzii, până târziu după miezul nopții, cântând în odaia ei.“ (H.S.)

#### ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Întâlnirea a doi indivizi de rase felurite într-un decor sugerat, nu atât plastic, cât prin siguranța amănuntelor sociale, este memorabilă. Mircea Eliade a îmbogățit literatura română cu o viziune nouă, scriind întâiul roman exotic în adevăratul înțeles al cuvântului.“



## ◆ COMUNICAREA SCRISĂ ◆

Formele comunicării orale, dialogul și monologul, devin, prin consemnare grafică, dialog și monolog scris, comunicare scrisă, text. În acest caz, codul de comunicare se modifică, **sunetele** vorbirii, constituite în unități semantice purtătoare de sens, în cuvinte, sunt transcrise prin semne grafice, prin litere. Mesajul nu se mai transmite, în această situație, prin canale receptate de auz, ci prin căi de contact adresate văzului.

Comunicarea scrisă necesită cunoașterea și respectarea codului specific de semne: litere, semne de ortografie și de punctuație, evidențieri grafice (sublinieri, litere îngroșate, scrierea cu mai multe culori), desene, scheme, ilustrații. Totodată se produce o fixare a rolurilor: emițătorul scrie textul, iar receptorul îl citește. Mesajul se conservă prin scris și poate fi citit sau recitit și în momente ulterioare primirii lui. Prin scriere, emițătorul are un control mai riguros asupra mesajului decât în comunicarea orală, dar nu mai poate reveni asupra celor transmise, nici nu se poate eventual corecta în funcție de reacțiile receptorului.

Prin cele două forme de comunicare, orală și scrisă, procesul de comunicare este complet, privit în toate formele pe care le prezintă limbajul uman, încât acesta se poate analiza în toate implicațiile sale.

Lingvistul Roman Jakobson (în „Essais de linguistique générale“, 1963) stabilește șase funcții ale limbajului, în care sunt angajați factorii comunicării (emițătorul, mesajul, referentul, codul, canalul, destinatarul):

- a) **emotivă** (se referă la emițător);
- b) **conativă** (se fixează asupra destinatarului);
- c) **referențială** (trimite la context, stabilește referentul);
- d) **fatică** (menține contactul dintre interlocutori);
- e) **metalingvistică** (are rolul de clarificare a codului);
- f) **poetică** (presupune concentrarea atenției asupra limbajului în sine).

**FUNCȚIA EMOTIVĂ** (numită și expresivă sau interjecțională) este centrată asupra emițătorului și arată atitudinea vorbitorului față de enunț. Ea se poate exprima prin intermediul interjecțiilor, al exclamațiilor, prin lungirea emfatică a sunetelor. Între aceste funcții se creează **principii de echivalență**, bazate pe asemănare și deosebire, antonimie și sinonimie, iar **contiguitatea** se stabilește prin combinare.

**FUNCȚIA CONATIVĂ** se concentrează asupra receptorului, folosind strategia lingvistică a contactării lui, bazată pe mărci ale vocativului și imperativului.

**FUNCȚIA FATICĂ** slujește la stabilirea contactului și la menținerea sau întreruperea comunicării, verificând dacă receptorul este atent și canalul de comunicare funcționează fără factori perturbatori.

**FUNCȚIA REFERENȚIALĂ** (denotativă sau cognitivă) are în vedere, în scopul informării, contextul lingvistic și extralingvistic (social, cultural, situațional) al comunicării.

**FUNCȚIA METALINGVISTICĂ** are în vedere codul în care se exprimă interlocutorii, modul în care funcționarea nivelurilor limbii (morfologie, sintactic, lexico-semantic etc.) favorizează și facilitează comunicarea.

**FUNCȚIA POETICĂ** presupune modul în care este concentrat mesajul poetic de la emițător spre receptor și constituie funcția esențială a artei verbale. Ea nu apare singură: în **poezia epică**,



unde se întrebuințează formulări la persoana a treia, apare și funcția referențială: în poezia lirică, în care comunicarea este la persoana întâi, apare și funcția emotivă, iar în poezia liric-adresativă, cu valori retorice, formulat la persoana a doua (oda, epistola, satira), apare și funcția conativă.

## ◆ CONSTITUIREA ȘI RECEPTAREA MESAJELOR ORALE ȘI SCRISE ◆

Strategia receptării mesajului relevă câteva particularități în funcție de canalul de transmitere a acestuia:

- prin ascultare/ vizionare, în cazul comunicării orale, receptând specii ale acestora: conferințe, expuneri, emisiuni de radio și de televiziune etc.;
- prin lectură, în cazul comunicării scrise, a unor cărți, ziare, reviste, studii, reglementări, scrisori etc.

Cele mai multe elemente ale comunicării sunt comune ambelor forme de transmitere a mesajului. Cu toate acestea, prezentăm separat nivelurile de constituire și de receptare a lor:

1. Nivelurile de constituire și de receptare a mesajului oral sunt: fonetic, morfo-sintactic, lexico-semantic, stilistic.

2. În exprimarea scrisă, nivelurile de constituire și de receptare a textului scris sunt: grafic, ortografic și de punctuație, lexico-semantic, stilistic și textual.

În comunicarea curentă, încălcarea normelor de folosire corectă a componentelor lingvistice ale comunicării duce la perturbarea și neînțelegerea mesajului sau la înțelegerea lui în sensuri diferite decât erau în intenția emițătorului.

### Temă de lucru în clasă

- ① Analizați nivelurile de constituire a comunicării și factorii de perturbare a mesajului în următorul text:

*Profesorul:* Că-z onorat domnul inspectore va binevoi doară un momânt să asculke aplicățiunea metoaghiu intuitivă.

*Inspectorul se așază, scoate carnetul și condeiul și ascultă.*

*Profesorul:* Mă! prostovane! Tu ala ghe coșo. Spune-ne tu doară: ce iaște ființă și ce iaște lucru, mă?

*Elevul:* Lucrul, dom'le, este care nu mișcă, și ființă pentru că mișcă.

*Profesorul:* No! dar omicul meu... prostule! Ființă-i ori lucru?

*Elevul:* E lucru, dom'le!

*Profesorul:* Că-z doar mișcă, mă! auzi-l! (Bogă ceasul în urechea elevului.)

*Elevul (jerindu-se):* Da', dacă nu-l întoarcem, nu mișcă.

*Profesorul (satisfăcut):* Bravo! (către domnul inspector): Ş-apoi doară ăsta-i ghintre cei megghiocri... Bine! (Elevul trece la loc) Tu, mă! ălălant ghe lângă el... Câte picioare are boul, mă?

*Elevul:* Patru, dom'le!

*Profesorul (vesel):* Ei, pe dracu! că-z doar n-o să aibă șăpke!... Și ce e boul cu patru picioare? Lucru ori ființă? Ha?

*Elevul:* Ființă, dom'le!

*Profesorul:* Dar masa, ființă-i?

*Elevul:* E lucru, dom'le!

*Profesorul:* No! că-z n-are și ea patru?

*Elevul:* Da, dar nu se mișcă, dom'le!

*Profesorul (și mai vesel):* Ei! pe dracu! să se miște... poake doar cu spirikismus!

*Inspectorul (tușeste tare și cântă să schimbe vorba):* Mă rog, cum îl cheamă pe elevul acesta?

*Profesorul:* Anibal Ioanescu.

*Inspectorul:* Răspunde bine."

(I. L. Caragiale, „Un pedagog de școală nouă")

### Temă

- ① Selectați un text dintr-o operă literară, în care să analizați nivelurile lingvistice de constituire a comunicării și efectele lor semantice și stilistice. O aplicație în acest sens se poate face pe textul poeziei „Sara pe deal”.



## Concepte operaționale

Formele de reproducere lingvistică a discursului implică noțiunea de stil. Materialul folosit pentru construcția discursului este oferit de compartimentele limbii: fonetic, lexical, morfologic și sintactic, care, în funcție de perspectiva narativă sau descriptivă asupra realității, de particularitățile vocii narative sau lirice, își combină în chip particular formele de exprimare, rezultând ceea ce se numește stilul individual al operei literare sau, prin extensie, al unui scriitor, al unui curent literar, al unei epoci.

**STILUL.** Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**“, din fr. *style*, lat. *stilus*, cu sensul „condei, compoziție“. În poetica tradițională însemna modul de exprimare scrisă sau orală, insistându-se, îndeosebi în clasicism, pe câteva trăsături derivate din modul de întrebuințare a elementelor limbii: corectitudine, claritate, inclusiv moduri de selectare și de întrebuințare a limbii, stilul clasic, sublim, mediu, temperat, vulgar. În epoca modernă, stilul se definește prin opoziție cu cel din perioada clasică, prin celebra maximă a lui Buffon: „*le style c'est l'homme même*“ („stilul este omul însuși“). Teoria modernă definește stilul ca o trăsătură a individului în sine, ca o expresie a originalității. Stilul își are rădăcinile în modul de manifestare lingvistică a omului modern (F. de Saussure, K. Voessler), având ca atare premisa originalității. Nu există o limbă generală, afirma K. Voessler, ci numai graiuri individuale. Pe acest temei, se înregistrează mai multe moduri de percepere a noțiunii de stil: **stilul ca abatere, stilul ca adaos și stilul ca fenomen de selectare a faptelor de limbă.**

**STILUL CA ABATERE** de la norma uzuală a limbii reprezintă cea mai veche concepție stilistică, întâlnită încă în „**Poetica**“ lui Aristotel: „Faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună are darul să înlăture banalitatea“, preluată și dezvoltată de Leo Spitzer, E. Auerbach, D. Alonso, J. Mukarovsky. Critica stilistică, observa Leo Spitzer în 1928, „se întemeiază pe postulatul că fiecărei emoții, mai exact fiecărei abateri de la starea noastră normală îi corespunde, în câmp expresiv, o abatere de la întrebuințarea lingvistică normală; și viceversa, că o abatere de la limbajul uzual e un indiciu al unei stări psihice neobișnuite. O expresie lingvistică particulară este, pe scurt, reflexul și oglinda unei condiții particulare a spiritului“.

**STILUL CA ADAOS** de conținut afectiv și expresiv la o comunicare a fost susținut de Charles Bally, iar în critica literară românească de Tudor Vianu. În „**Arta prozatorilor români**“ (1941) Vianu separă **expresia tranzitivă**, de comunicare, de **elementul reflexiv**, reprezentând aportul subiectiv la expresia tranzitivă a celui ce scrie sau vorbește. „Stilul este expresia unei individualități“, mai precizează Tudor Vianu.

**STILUL CA EXERCITIUL DE ALEGERE A FAPTELOR DE LIMBĂ** în funcție de mesaj și de atitudinea auctorială este concepția integratoare a fenomenelor lingvistice complexe care se exercită în constituirea formei expresive a unei opere literare. Stilul devine astfel un fenomen de interferență, elementele fonetice, lexicale, morfologice și sintactice, chiar elementele grafice ale textului, iar în exprimarea orală gestică, mimica, tonalitatea, sunt toate subordonate unui concept integrator, **intenționalitatea comunicării**. Este vorba, deci, de un mod de alcătuire internă a elementelor comunicării, în funcție de intenționalitate, de viziune, de mesaj, de specificitatea acestuia. Stilul este astfel un **proces de selecție** a elementelor lingvistice și de **combinare** a lor, dar implică mai mult decât expresia lingvistică semnificativă, cuprinzând referințe și la instanțele comunicării, integrând într-o relație complexă producătorul mesajului literar și pe receptorul acestuia.

**STILURILE FUNCȚIONALE.** Stilurile funcționale reprezintă forma pe care o dobândește limba prin întrebuințarea în diversele domenii ale cunoașterii umane. În funcție de acestea, stilurile funcționale ale limbii române se clasifică astfel: **stilul beletristic, stilul științific, stilul publicistic, stilul juridico-administrativ**. Stiluri opuse, ca mijloace de expresie, sunt cel beletristic și cel științific, iar stiluri de interferență sunt cel publicistic și cel juridico-administrativ.

**STILUL BELETRISTIC** reprezintă forma pe care o dobândește limba, în cazul nostru limba română, în cunoașterea artistică a lumii. Dumitru Irimia, în „**Structura stilistică a limbii române contemporane**“ (1986), observă că „la originea identității sale specifice se află situarea textului la



întreținerea a două sisteme: **sistemul limbii și sistemul artei**, ceea ce determină dezvoltarea unor mutații fundamentale în conținutul funcțiilor limbii\* (s.a.). Este stilul ce denotă cea mai mare complexitate de organizare, atât în conținutul și în specificitatea textelor literare, care pot fi epice, lirice și dramatice, poeme, schițe, nuvele, romane, comedii, memorii, cu diverse titluri și subtitluri, cât și prin variabilitatea expresivă a mijloacelor de realizare artistică. Stilul beletristic este persuasiv, propunându-și atragerea receptorului (a lectorului) în spațiul comunicării, trăsături fundamentale în acest scop fiind sugestivitatea și verosimilul. Cuvintele sunt folosite îndeosebi cu funcția lor conotativă, având ca scop crearea imaginii artistice, prin care se obține sensibilizarea lectorului.

În acest scop, nivelul fonematic al limbii se împletește în mod frecvent cu nivelul prozodic, în realizarea accentului, intonației și ritmului și mai ales în crearea figurilor de stil „fonetice”, aliterații, repetiții, asonanțe, contraste sonore. Stilul beletristic, aflat mereu, cum spune Dumitru Irimia, „în permanentă stare «conflictuală» între norma funcțională și norma individuală” (s.a.), introduce și fonetisme arhaice, regionale și populare, interferente cu cele din limba comună. În același timp se constată absența de regulă a fonetismelor caracteristice altor limbi.

La nivelul lexical, stilul beletristic se caracterizează printr-o mare varietate a vocabularului, cu frecvență sporită a cuvintelor din fondul principal lexical, la care se adaugă și arhaisme, regionalisme, argotisme etc. pentru realizarea culorii locale și a atmosferei mediilor. Se practică o extensiune semantică, prin dezvoltarea sinonimiei, a polisemiei termenilor lexicali, prin „sfărâmarea, prin metaforă, a „granițelor” semantic-lexicale dintre câmpurile semantice ale vocabularului“. În plan morfologic și flexionar, „specificul stilului beletristic între celelalte stiluri este dat de: – înscrierea flexiunii în sfera amplă a limbii naționale; – desfășurarea amplă a flexiunii; – convertirea sensurilor gramaticale în componente ale semnificării.“ (Dumitru Irimia). Astfel, se remarcă prezența vocativului la grupul nominal, a unei sugestive flexiuni verbale, prin folosirea amplă a mărcilor de persoană și de timp, cu valori stilistice extrem de expresive: prezentul liric, prezentul narativ, prezentul istoric, prezentul etern, imperfectul, timp al determinării și al eternității naturii (în descrierea vieții naturii, la Sadoveanu, de exemplu), perfectul simplu, ca timp narativ predominant, perfectul compus, „timp al despărțirii“ (G. Călinescu). mai mult ca perfectul, prin care se suprapun planurile narrative ale trecutului. La nivel sintactic, stilul beletristic este deschis tuturor orientărilor sintactice, stilului direct și indirect liber, prin folosirea tuturor îmbinărilor sintactice și a cvasitotalității felurilor de subordonate.

**STILUL ȘTIINȚIFIC.** Prin contrast cu stilul beletristic, stilul științific, „expresie a întrebuințării limbii în domeniul cunoașterii științifice a lumii” (Dumitru Irimia), se bazează pe supunerea elementelor limbii la rigorile științifice ale comunicării obiective și universale, în care cuvintele au semnificații precise, denotative, închise asocierilor conotative. Stilul științific se bazează pe descrieri exacte, lapidare, pe raționamente, pe situarea argumentării între limitele adevărat-fals. La nivel fonetic, fonemul funcționează numai ca imagine acustică, reprezentat printr-un număr mai mare de litere decât în stilul științific, q, w, y, prin simbolurile matematice, iar vocabularul se caracterizează printr-o concentrare maximă și printr-un număr foarte mare de neologisme, formate cu multe prefixoide și sufixoide de origine greacă și latină, hemo-, hidro-, helio-, tele-, auto-, psiho-, electro- etc. În plan morfologic, se constată marea frecvență a substantivelor și a pronomelor nepersonale, a cazurilor nominativ și acuzativ, predominând ultimul, vocativul fiind utilizat numai în varianta didactică a stilului științific. Flexiunea verbală este reprezentată mai ales prin prezentul descriptiv și atemporal în descrierea fenomenelor și în enunțarea teoremelor. Structura sintactică se remarcă prin dezvoltarea unor structuri enumerative, prin folosirea coordonării conclusive și a subordonatelor condiționale în enunțarea unor teoreme și legi, prin substituirea enunțului textual obișnuit prin formule matematice.

**STILUL PUBLICISTIC** „apare și se dezvoltă în condițiile întemeierii și dezvoltării presei în limba română, ca expresie a «publicizării», a interpretării pentru public a vieții social-politice și cultural-științifice, naționale și internaționale” (Dumitru Irimia). Mai mult decât în stilurile ilustrate anterior, acesta este un stil cu destinatar, cu receptor, pe care încearcă să îl atragă, să îl convingă, în funcție de el organizându-și mesajul. Este un stil de interferență a celui beletristic cu cel științific, prelucrând, la nivelurile sale de exprimare, caracteristici din amândouă. La nivel fonetic, stilul publicistic poate înregistra și ipostaze orale ale folosirii sunetelor, precum și prelungiri de vocale (goooo...!), repetiții sonore, variații de accent, iar în scris folosirea unor combinații sonore nespecifice limbii române. Vocabularul abundă în



termeni din domeniul social-politic, diplomație, delegație, libertate, manifestație, în cuvinte de origine anglo-saxonă de ultimă oră din sfera politicii, summit, staff, stand-by, în termeni de circulație internațională, supermarket, team, show, software etc. În planul morfologiei, predomină substantivele compuse, multe obținute prin abreviere, iar, ca flexiune nominală, folosirea excesivă a genitivului, „necesitatea exploatării resurselor solului și subsolului” etc., a dativului prepozițional, cu prepozițiile **conform, potrivit, datorită**, a gradelor de comparație la adjective. În flexiunea verbală, se remarcă folosirea frecventă a diatezei pasive, „a fost semnat un acord”, „a fost elaborat planul de dezvoltare...”; la nivel sintactic ies în evidență construcțiile nominale, structurile eliptice, construcțiile verbale absolute.

**STILUL JURIDICO-ADMINISTRATIV** este cel mai conservator dintre cele patru stiluri funcționale ale limbii române. El se dezvoltă „ca variantă funcțională a limbii întrebuințată în domeniul relațiilor oficiale dintre cetățean și instituțiile statului” (Dumitru Irimia). La nivel fonetic, acest stil iese în evidență prin prescurtări specifice, a.c., art., alin., lit., iar în spațiul vocabularului conservă termeni vechi și elemente populare, pricină, împricinați, plângere, făptuitor, înșelăciune, aflate alături de neologisme specifice: instanță, diferend, jurisdicție, petent, pendinte, disjuncție, desesizare etc. Nivelul morfemic este aglomerat cu mulți termeni obținuți prin conversiune postverbală, plângere, propunere, cercetare (din infinitiv), inculpat, învinuit, condamnat, urmărit, eliberat (din participiu), înscrisul (din supin), folosirea genitivului și a dativului prepozițional, **contra inculpatului, conform legii** etc. La nivel sintactic, stilul juridico-administrativ se caracterizează prin sintagme stereotipe, prin tipizarea până la exces a enunțurilor și a textelor, mai ales în actele administrative (proces verbale, cereri, adeverințe) și juridice (acte de vânzare-cumpărare, testamente, sentințe judecătorești). În textele de lege predomină propozițiile condiționale, temporale, finale, concesive, care sunt repere de caracterizare a situațiilor supuse analizei juridice.

**STILUL DIRECT, STILUL INDIRECT ȘI STILUL INDIRECT LIBER.** Între cei doi poli ai comunicării artistice, specifică stilului beletristic, între narator și cititor în cazul prozei, se interferează modurile de reproducere a discursului, disociate de teoria literară în **stil direct, stil indirect și stil indirect liber**, în funcție de care se constituie **dialogul** sau **monologul** (monologul auctorial al autorului omniscient și monologul interior, ca discurs lăuntric al personajului, convorbire cu sine însuși).

La origine, dialogul este un produs al stilurilor orale, ca variante ale folosirii limbii în comunicarea orală, disociată în **stilul conversației** și în **stilul beletristic**. Stilul conversației se exercită în trei variante: **conversația curentă** (neutră), **conversația oficială** (solemnă) și **conversația familiară**. În sfera literaturii se înscrie **stilul oral beletristic**, specific în primul rând **creației populare**, în basm, baladă, doină, zicătoare, proverb, dar și creațiilor culte, a căror caracteristică dominantă este **oralitatea**, cum este cazul operei lui Ion Creangă. În creațiile populare stilul beletristic se suprapune, în bună măsură, limbajului popular, cum spune Dumitru Irimia, în „**Structura stilistică a limbii române contemporane**”, printr-o „interdependență dintre structura literaturii folclorice și modalitatea orală de constituire și circulație (când are loc recrearea textelor), pe caracterul specific popular al imaginii, al relațiilor dintre ficțiune și realitate, al participării afective a creatorului (și povestitorului), și al implicării ascultătorului (destinatarului) în desfășurarea narațiunii (basm, legendă, snoavă etc.)” (s.a.). Oralitatea stilului este, în aceeași măsură, o caracteristică și a literaturii culte, caracterizată prin folosirea expresiilor idiomatice, a proverbelor și a zicătorilor, prin dizolvarea granițelor dintre ficțiune și realitate, prin implicarea cititorului în desfășurarea acțiunii cu ajutorul unor formule de adresare, prin dativul etic, printr-o gestică și mimică presupusă.

**VORBIREA DIRECTĂ** (discursul reprodus) se interferează cu **VORBIREA INDIRECTĂ**, luând uneori forma **stilului indirect liber**, în care povestitorul își asumă și rolul personajului, alternând planurile narrative și discursul luând forma monologului auctorial omniscient. Prin vorbirea directă, naratorul introduce în spațiul literar un dialog purtat anterior, folosind verbele spunerii: **a zice, a spune, a întreba, a răspunde**, uneori **a striga, a țipa, a murmura, a răeni, a îngâna**. Există și o strategie a spunerii, vocea narativă putând încetini ritmul povestirii, prin repetarea acestor verbe, alteori dinamizând-o, prin suprimarea lor.

În stilul indirect dialogul este reprodus prin transformarea enunțurilor vorbirii directe în propoziții subordonate verbelor zicerii, numite și declarative. Ca tehnică a enunțului, vorbirea directă



presupune folosirea dialogului, a semnelor de punctuație de tipul exclamării, semnelor de întrebare, a vocativului, vorbirea indirectă introduce vocea narativă, care se distinge de vorbirea directă prin folosirea propozițiilor incidente, separate prin virgule de context. Vorbirea indirectă se adresează la persoana întâi, cea indirectă la persoana a treia. (Gh.S., H.S.)

Manualul CORINT 2

## MIRCEA CĂRTĂRESCU

### O seară la operă

„O seară la operă”, din volumul „Poeme de amor” (1983), începe cu un „Argument” insolit, explicând modul în care a fost creat acest poem: „Este cunoscută speculația conform căreia o maimuță dresată să bată la mașină și având la dispoziție infinitatea timpului va reuși, la capătul a mai multe trilioane de ani, să reproducă un sonet de Shakespeare. Poemul de față se referă tocmai la momentul în care maimuța noastră, concentrându-și eforturile, reușește, de bine, de rău, să înjghebe acest sonet.” Eul liric astfel instituit receptează amalgamat datele realului, prin simbolul curcubeului (desprins dintr-o poezie de Nicolae Labiș), întins deasupra unei stații de taxi, WC-ului public și chioșcului de ziare: „Sunt un îndrăgostit, e-un curcubeu deasupra chioșcului de ziare, farmaciei și WC-ului public din piața Galați.” Curcubeul este, de astă dată, „reprodus pe retină de copii fărâmați/ reflectat de șinele verzi de tramvai/ străbătute de sentimente electrice, emoții cu aburi și senzații cu cai.” Lumea înzălimată palpită la Mircea Cărtărescu, de o viață nebănuită. Curcubeul apare pe orice „patiserie-nomnată și chiar pe bombeul pantofului meu”, în timp ce „fiecare stradă pare neobrăzat de adevărată”. Imaginea femeii iubite scamănă cu cea a unui taifun: venirea acesteia se face „dinspre eminescu, întunecând chioșcul de dulciuri și vulcanizarea cu zgomotul pe care-l face mare/ cu tipăul sfâșietor de jupoane, tacheți, cucoane și târgoveți furouri, nervuri, sinucigași, stații pece stilouri kaveko”. Femeia este un gigant, pentru că vine „în jupa ei frez printre norii gri/ ca și cum tramvaiele s-ar răsturna și firele de beton s-ar zgârcei... ca un policandru/ cu focul galben, și tandru/ tandru, sucind, sucind tandru din poșetă, din ruj, din batistă, din oglinjoară, din măruntș, din abonament și din fese/ ca orice dintre alese.”. Obiectele se contorsionează în jurul femeii ca într-un tablou suprarealist: „în mercedesul galben pe care-l purtai încolăcit la gât ca pe-o vulpe erai cea mai frumoasă femeie din lume.”. Întreaga ei ființă, inima, ochii, bărbia, se așază sub o tristețe acaparatoare: „tățele tale sub pulovărul bej erau de o tristețe, de o langoare... limba ta era tristă/ piciorușul tău era trist/ triști erau dinții tăi albaștri, buzele tale șatene/ boabe de lacrimi reproduceau piața Galați la tine-ntre gene.”. Imaginea iubitei se înscrie în aceeași configurație suprareală a lumii, se risipește printre obiecte: „erai frigidă printre ceasornicăriile în călduri erai suprareală a lumii, se risipește printre obiecte: „erai dulce decus meum prelinșă în noli me tangere printre cercei, brelocuri, porțelanuri și talgere/ erai dulce decus meum prelinșă în conștiința mea și-n haina mea de catifea/ ca un scrum/ erai cherchez la femme gata oricând de-un dulce bairam/ de un chef desperat distrugându-ți esofagul, stomacul, ficatul perlat putregându-ți inelele, desprinzându-ți corneea...”. Alte personaje ciudate apar în partea a doua a poemului: Nicu Bă, „Johnny țopăind în trei labe”, „Unchiul Stiopa Milișianul”, Grigore a lui tanti Marioara, Man Carana, care avea un vapor de un metru pe șifonier, Mia Giulia și fratele ei.

Poetul își duce existența în jurul pieței Galați, a chioșcului cu ziare, în jungle de beton, în care nimeni nu-și mai dă seama ce se întâmplă într-adevăr: „dar mai există existență? mai răsar stelele? mai există orașe?”. Intenția poetului este de a se înfrăți cu „mama Natură”, de a plânge în extaz „pe carapacea crabilor/ în spumă, în algele băloase”, de a se tăia în colți și a lăsa pescărușii să-i ciugulească din mână. Zina începe cu o salutare a ierbii, o observație a urechelnitelor care mișună și a femeilor frumoase venite „la ambasador”. Soarele iese „peste vopseaua capotelor”, fluturașul este întrebat cum stă cu prostata, „milișienii sunt ca scoși din



cute". Iar replica finală trece de un absurd total al existenței: „mai există primăvară/ mi-e greu să găsim o pârâna peblagă". Spărturile în real se fac la modul propriu: zidul de plumb din spatele blănii albastre se modifică și de acolo iese o domnișoară de plexiglas, „cea mai frumoasă femeie din lume: covârșită de lenjuri, poezii, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri". Întrebarea „VOULEZ-VOUS?" declanșează „mișmașul, bairamul, harcea-parcea, horinea, gavota,/ ghiulul, desparerea,/ umflătura, surpătura, deșelarea, noada, spinarea,/ banchetul, șerbetul, stiletul."

Poezia continuă cu inserția unei pastișe după Ion Heliade-Rădulescu, „Duetul". Pornind de la „Un muieroi și o femeie". Mircea Cărtărescu creează două personaje, MAIMUȚOIUL și FEMEIA, care susțin un dialog înfocat, comunicându-și dragostea reciprocă printr-o succesiune de registre poetice selectate din scriitorii premoderni până în actualitate. La început limbajul este arhaizant, specific epocii în care a fost scrisă poezia originală: „- amar dă inima mea ce poci să mai spui dă ea că nu-i chip să ție-n sine/ nice vorbă, nici suspine,/ becisnic, sufletul meu dă câte ori n-am vrut eu dă din sufletul meu să-l rump/ și să-l dau cui e mai scump...". Femeia, în schimb, aparține altui mediu social, folosind, în stilul epocii, în chip de jargon, o serie de interjecții: „FEMEIA: pa, pa, pa, vu, ke, ga, di/ ke, ga, di, vu, ke, zo, ni/ voi să fiu amurezată/ voi să fiu și dezmiardată d-un hultan de beizadé/ cu ochi lungi de peruzé/ de o mutafarca/ ghenecolatu sadea/ pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, pa."

În stilul poeziei anacreontice, femeia se dorește o fire libertină, o curtezană din vremurile îndepărtate: „dacă-aș fi o hurioară/ cu cosița de eben/ te-aș purta ca pe-o comoară,/ caigi, până-n eden/ o gheaură-n luntrea lină/ care zboară prin bosfor.../ caigi, fos-mu, te-nclină/ peste sânu-mi rotunzior...". Maimuțoiul este un haiduc din vremurile moderne, care cântă doina prin livezi și dorește să-și vadă „dulcea puiculiță/ cu paiete de rochiță/ cu o fragă pe guriță...". Femeia își aduce aminte de măreția vremurilor revolute, de „o bucolică beție" ce „înconjura păstori șăgalnici și nimfele le ispitea".

Versurile se transferă de la un punct în registrul poeziei simboliste, cu o emblematică specifică: „iubitule, mi-e groază-n astă-seară/ și chiar la tine-n brațe mi-este frig/ visez că fug și că nu pot să strig/ în sala vastă cu figuri de ceară/ stai lângă mine, taci în astă seară/ visez că ești de ceară și te strâng/ și tu te moi și eu nu pot să plâng/ în diorama cu figuri de ceară".

Maimuțoiul îi dorește femeii un destin de curtezană în stilul ermetismului barbian: „lungește-te, cu cardinali, pe soare/ la timpul ofilirii, presupus,/ aprinse văi în bucle să-ți presare/ lumina arsă, stângă, de apus/ fii focul de pe lupă, stea exactă/ lunile bălăcite în ocean/ triumphi adevărit, buză compactă/ gest recuzat, oprit nazarean". Zeul-maimuțoi provoacă senzații unice femeii care devine, în felul acesta, o ființă telurică, plină de mistere blagiene, supusă legilor naturii: „frate, când mă cuprinzi/ cu brațul tău, cu blândul, simt un zvon/ din care din veac suind în trupul meu/ de parcă/ nu om, ci zeu în brațe strâng/ și-o rumeneală-mi urcă în obraji/ și patima ce-o scutură zefirul/ în sânul nimfei, galeș, așteptând/ s-apară-n crâng copita despăcată/ o simt și eu/ așa ți-e sângele de cald, iubite".

Diatriba în care se lansează maimuțoiul pune în scenă o realitate barocă, argheziană, extrem de ciudată: în trupul iubitei se află un heruvim bolnav, corpul este numit „hoit" și „pute", semn al degradării lumii, însăși aripa unei vrăbii, simbol al zborului, al înălțării, fiind cuprinsă de „mii de căpușe".

Revenind în cadrul de bază al poeziei, ca și cum am fi asistat până acum la un spectacol pe scenă, versurile dobândesc un aspect de sentințe cu valoare generală, adresate iubitei, care joacă rolul de alter-ego poetic: „stai, ajunge, lasă-le-neolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie.../ păi, nu era decât nichita.../ oh, doamne, ce am mai făcut din viața mea... sunt tristă, dragule, vino, dragule, iată, camera s-a întunecat, blana ta lucește ciudat, am febră, simt cum mi se umflă la gât caratele...". Cuvintele sunt amestecate „cu scenariu și bacili", într-o compoziție alomorfă greu decelabilă. Transgresiunea realității se face printr-o magie a cuvintelor care își continuă frenetic caruselul rostirii: „...priveam cum îi lucea ochii în



blana albastră când deodată în spatele lui se desfăcu o fereastră și femeia de la ea, pe ochi erotali, căi ferate, pădăii, parfumuri, crème, și spume se rostogoli cu capul înainte la femeie se lăși ca un nor purpuriu peste Bucureștiul înțesat de miliarde de lumene în toate direcții și mainuțoi fumea un sentiment în ruine – primăvărateco, șaten, perdan, și tot mai voutez-vous/ VOULEZ-VOUS?”.

Către final, poezia se întoarce simetric către imagini ale începutului. Arcul curcubeului se profilează deasupra „pieței galati”, a chioșcului de ziare și a stărei de taxi, singurul fapt care face o notă discordantă cu întreg peisajul fiind WC-ul public și sugestia vocii auctoriale, după care curcubeul este artificial, „reprodus din memorie de școlari deghițati”. Femeia se naște din această realitate postindustrială, într-un sarafan, și pare să funcționeze mai bine chiar decât „un motor de gordini”, efectele trecerii ei prin lume fiind neobișnute: „dacă părul tău aiurit pare un dric aurit, cu geamuri de aripă de muscă!” dacă a trecut toamna și iarna vieților noastre și am rămas doar două centuri pelviene, albastre, suspendate în nori”. Femeia se târăște, scapără, se descompune, zboară, este apelată cu epitetele de „galeșo, apensanto!”, iar descrierea corpului are note fantastice: „tu nu ai pierdut decât lănișorul de aur atârându-te de cheotori/ pe aleea circului asfaltată cu pietre scumpe.../ tu nu ai decât două, doar două aramă, cilibii, laconice pulpe/ terminate în coadă de vulpe...”. Iubita mai impresionează prin miresmele pe care le degajă, e „un fel de parfumerie”, făcându-l pe iubit să se simtă „leșinat după sprayurile cu care te dai”. Sentimentul năvălește în mod mecanic, fiindcă poetul vrea să deșurubeze „câteva lacrimi de sub ochiul tău”. Pentru iubită, toate acțiunile stau sub semnul unui condițional indus: „dacă spui că războiul lumilor te plictisește!/ dacă nu-ți mai plac prănturile cu stafide făcute de mama!/ dacă nu-ți mai place mutra arcurilor ieșite din patul meu și zegrasul, și pozele din liceu!/ dacă mă chinuiești ca pe hoții de cai!/ dacă odată vroiai!... căci odată vroiai galeșo, apensanto!”.

Partea a șasea a poemului face trecerea de la acest registru, al unei suprarrealități amalgamate, la o concluzie formulată în sentințe perfecte: „Pentru artist, femeia nu-i femeie ci mai curând ea seamănă-a bărbat/ căci harul lui abia atunci scânteie/ când de-un surâs se lasă fecundat./ Abia atunci gândirea lui adâncă/ rămâne grea, și plină e de rod/ când luntrea i se sparge ca de-o stâncă/ în țândări de al rochiei izvod./ Artistul e-a domniței lui mireasă și-n grele chinuri naște mintea sa;/ deși din carnea lui a fost să iasă,/ poemul e asemenea cu ea, pătrunde, deci, din nou în al meu gând;/ să-ți nasc copii, ce n-or muri curând.”.

### ***Teme și motive ale poeziei „O seară la operă”***

- Lumea măștilor, în care, ca într-un spectacol de operă, se perindă personaje bizare.
- Schimbarea registrului stilistic într-un fel de inventar al stilurilor poeziei românești.
- Asimilarea femeii cu o ființă mecanică, funcționând mai bine decât un motor și având toate calitățile pentru a atrage; bărbatul, în schimb, este comparat cu o mașinărie vetustă, cu țevi acoperite de un amestec de cârpe murdare.
- Concluzia întregii povestiri se bazează pe o forță germinativă universală: mintea poetului se lasă fecundată de un surâs al iubitei, în felul acesta născându-se „copii” metaforici, adevărate opere de artă care vor rezista în timp. (H.S.)



## APPENDĂ

Alexandru Cisteleanu, 2000

„Aceste melodrame jucate ca o apocalipsă histrionică nu sunt menite să reprime fondul sentimental al liricii (a cărei ostentație e doar o rețetă de supraviețuire), ci doar să dezafecteze o retorică prea intoxicată de patos și sublim. Sintaxa realistă a sentimentului e doar sintaxa relaxării lui poetice, iar imprecizia - o contrarianță adorație. *Levantul* (1990), anticipat în schiță de *O seară la operă* din *Poeme de amor*, dar putând fi presimțit, printr-un anume scandal al limbajelor, încă din *Căderea*, duce la capăt conceptul reserierii postmoderniste, exaltând intertextualitatea, cu tot cortegiul ei de aluzii, parafraze, pastişe, inserții și parodii, ca principiu suveran al noii scriituri.”

*Manualele CORINT 1, NICULESCU*

## GIB I. MIHĂESCU

### Donna Alba

**GIB I. MIHĂESCU** (1894-1935). Nuvelist și romancier. S-a născut la Drăgășani, urmând cursurile liceale la Craiova și cursuri universitare nefinalizate la Facultatea de Drept din București. A debutat la revista „Luceafărul” în 1919, cu o nuvelă, apoi a lucrat la revista „Țara nouă”. Nuvelele sale au fost adunate în volumul „La Grandiflora” (1928), cele mai multe explorând

universul obsesiv și tensionat al conștiințelor, cu minuțioase analize psihologice. Romanele au creat impresie în epocă: „Brațul Andromedei” (1930), „Rusoaica. Bordeiul de pe Nistru al locotenentului Ragaiac” (1933), „Femeia de ciocolată” (1933), „Zilele și nopțile unui student întârziat” (1934), „Donna Alba” (1935).

Romanul „Donna Alba” are o intrigă simplă, care declanșează acțiunea, și o cazuistică extrem de complicată, un șir întreg, aproape nesfârșit de evenimente ce conduc, încet și sigur, laborios sub aspectul scenariului epic, la un deznodământ previzibil, împlinirea obsesiei erotice a personajului principal, Mihail Aspru. Redactat la persoana întâi, romanul prezintă la început, printr-o sintetică întoarcere în timp, istoria personajului, în adolescență spirit aventurier, de fiu risipitor, care încearcă să se elibereze de rigorile școlii și de autoritatea părinților prin lungi călătorii, mai degrabă fugi de acasă, unde se întoarce numai când ajunge la ananghie și are nevoie de ajutor. Mobilizat pe front în primul război mondial, în același timp cu tatăl său, medic militar, are gradul de elev-plutonier și participă la lupte mărunte, „mici hărțuieli neînsemnate”, din care scapă cu viață. Află că tatăl său murise pe front de tifos exantematic, apoi, demobilizat, se întoarce acasă, unde îi transmite mamei sale tragica veste, iar aceasta se stinge de durere după numai trei săptămâni. Rămas singur, Mihail Aspru vinde casa părintească și via și se îndreaptă spre București, unde începe o viață plină de chefuri, din care se oprește totuși la vreme, pentru a continua cursurile liceului. Spre a-i impresiona pe profesori, merge la examene în uniformă militară, căreia îi pune mai multe grade decât avea în realitate, situându-se, în felul acesta, într-o poziție privilegiată față de colegii săi. Cu această uniformă reușește să-i impresioneze până și pe profesorii de la Facultatea de Drept, mai puțin pe cel de drept roman, care îl „trânțește” fără menajamente.

Examenul de capacitate este momentul când Mihail Aspru o întâlnește prima dată pe Donna Alba, care va deveni punctul de plecare al tuturor întâmplărilor romanului și, în plan subiectiv, ca în cazul lui Don Quijote, aspirația absolută a vieții lui: „A fost clipa atât de dramatică pentru mine, când am văzut-o întâi oară pe Alba”. E un moment al destinului, ale cărui efecte se vor vedea peste ani, căci „eu n-am știut că femeia gravă și mândră, înaltă și încremenitor de frumoasă care a trecut pe lângă mine, purta numele Alba, nici că purta numele distins de familie, pe care am aflat mai târziu că-l poartă și nici că în viața noastră cărările ni se vor încrucișa iarăși așa cum ni s-au încrucișat”. Impresia pricinuită de apariția superbeii femei este tulburătoare: „Și deodată s-a lăsat acea tăcere, comunicându-se din grup în grup ca o



fulgerătoare contagiune: trecea ea, Alba. Cu pas de sus, cu o privire care nu se oprea nicăieri, ea parcurea talazurile de tineret, care se dau în lături ca valurile Mărei Roșii dinaintea pasului lui Moise“. Când ajunge în dreptul lui, liceanul, singurul care pare să-i smulgă un zâmbet, scapă din mâini uriașele dicționare greco-latine, de peste 2000 de pagini, ceea ce provoacă un surâs involuntar femeii misterioase și ilaritate în rândul celorlalți: „Eu o văzusem încă mult mai de departe, dar când a ajuns în dreptul meu, [...] mâna a început să-mi tremure ca apucată de-un frig nervos și deodată marele dicționar de peste 2000 de pagini al lui Bailly, format în 8, și cel de peste 1500 al lui Quicherat, au început să-mi joace sub braț; până să întind mâna cealaltă să le opresc, când ea era la un pas de mine, Bailly a și apucat spre caldarâm, de care s-a oprit cu o detunătură spăimântătoare, pe urmă a pornit și Quicherat cu restul de cărți. Ea m-a privit înminunată de această întâmplare și gravitatea ei s-a scuturat de mai multe ori în acele zbucniri de râs, pe care totuși se silea să le oprească.“

Pe misterioasa femeie o revede după mai mulți ani de la absolvirea facultății de drept, în urma unor febrile căutări, constatând cu surprindere că este soția unui avocat celebru, Georges Radu Șerban, pe care îl admira în sălile tribunalelor. După un timp, Mihail Aspru se angajează ucenic la biroul acestuia, din acest moment acțiunea romanului complicându-se, urmând teme la modă, lupta pentru dobândirea unei moșteniri, ascensiunea tânărului arivist, care urmărește o carieră înaltă, dar și cucerirea femeii mentorului său, prin amplificarea obsesivă a unui sentiment care dă vieții lui un curs aventuros. Mihail Aspru află că Radu Șerban îl ucisese într-un duel pe prințul Buzescu, ca urmare a unor rivalități vechi între familiile lor. Tudor Buzescu fusese un bărbat tânăr, sportiv, singurul care moștenise averea bătrânului Buzescu, întrucât fratele cel mare, Preda, era un om decavat, care își tocuse averea „în petreceri monstre prin străinătate“. Înainte de duel, Tudor lăsase întreaga avere unor societăți de binefacere, nu lui Preda, care ar fi tocat-o în orgii nesfârșite. Când află vestea morții mezinului, Preda pătrunde în casa acestuia și îl jefuiește de mai multe lucruri de valoare, pe care vrea să le vândă pentru a-și asigura independența financiară. În scurt timp, după ce învață legile avocației de prin cărți vechi, cumpărate de la anticariat, Aspru reușește să devină omul cel mai important în cabinetul maestrului. E un tot mai bun avocat, maestrul său fiind nevoit să recunoască acest fapt. Află astfel că Alba este ținută departe de lume din cauza geloziei avocatului, mai în vârstă cu peste zece ani decât ea. Alba și mama ei, Smaralda Russet, avuseseră o avere însemnată, dar o pierduseră ca urmare a devalorizării leului și francului. Alba Ypsilant fusese nevoită să se căsătorească atunci cu prințul Șerban.

Pentru a-i capta atenția, Mihail Aspru încearcă să o elibereze pe Donna Alba de un șantaj odios, exercitat asupra ei de Preda Buzescu, fratele decrepit al celui ucis în duel. Preda sustrăsese de la Tudor Buzescu scrisorile de dragoste pe care i le adresase Donna Alba și primea de la aceasta sume de bani pentru a nu le divulga soțului ei. După ample investigații și tertipuri, timp în care duce o viață dublă, ziua de avocat de mare succes, noaptea de comis-vioajor care colindă localurile de petreceri, Mihail Aspru reușește să pună mâna pe scrisorile Albei, pe care intenționează să i le dea ca preț al admirației pe care i-o poartă de ani întregi.

Donna Alba, considerându-se șantajată în continuare, stabilește o întâlnire cu noul posesor al scrisorilor, cerându-i să indice pretențiile financiare. Mihail Aspru oscilează între un moment de intimitate cu Donna Alba și unul de noblețe, decidându-se pentru ultimul, devenind un confident al femeii: „Unsprezece ani am așteptat momentul acesta, imaginându-l în tot felul de chipuri, afară numai de chipul în care mi se prezenta acum. L-am mângâiat de atâta ori sub bolțile închipuirii mele, l-am căutat povestit de alții în puternice sau slabe descrieri.“. Numele de Donna Alba este explicat chiar de către Aspru: „Donna Alba e personajul care mi-a răsărit în suflet, atunci, de mult, sunt unsprezece ani aproape, când ai trecut pe lângă mine pentru întâia oară... De atunci a rămas în visurile și aspirațiile mele ca un prototip, ca o existență suprareală, spre care trebuie să tinzi, fiind condamnat a n-o ajunge niciodată...“. Pentru prima dată, Donna



Alba vine acasă, voind să elimine minciuna în care trăise atâta timp. Ea nu era deloc săracă, prințul Tudor îi asigurase, printr-un codicil secret, o avere considerabilă, păstrată de un notar din Paris. De aceea, vrea să fugă la Paris, făcând tot de un pașaport. Dar acest lucru nu este o soluție. Pe prințul Șerban, Donna Alba îl lubise sincer la început, fiind apoi dezamăgită de sterilitatea lui sufletească, de lipsa de înțelegere pentru sufletul de femeie. Ea poate obține averea printr-un scandal de divorț, considerând căsătoria drept o crimă, dar nu are curajul să mărturisească prințului de iubirea secretă din trecut.

Scena de dragoste dintre Mihail Aspru și Donna Alba, întârziată de scriitor până către sfârșitul romanului, implică toată patima celor unsprezece ani de așteptare. Copleșită de noua iubire, Donna Alba își ia inima în dinți și îi mărturisește prințului Șerban toată minciuna pe care stă căsnicia lor, iar acesta se sinucide, dându-și seama că rivalul său, Tudor Buzescu, îl învinsese dincolo de mormânt: „Și astfel, gelos de sfârșitul rivalului său, și acest urmaș de prinți știu să-și stingă veninul crâncen din suflet cel puțin tot așa de demn și elegant.” Donnei Alba îi lasă toată averea, iar colaboratorului „toată biblioteca lui juridică”. La înmormântarea maestrului, discipolul îi aduce „un vibrant omagiu”.

Cei doi se despart pe toată perioada doliului, comunicând prin scrisori, la care, în ultima vreme, răspundea mama acesteia, Șmaranda. Reîntâlnindu-se, Donna Alba își lasă voalurile de doliu să cadă peste el „ca un nemaipomenit de frumos simbol al morții.” Romanul se încheie cu imaginea acestui înger al morții, care bânuise obsesiv imaginația lui Mihail Aspru timp de unsprezece ani: „Și dulcea moarte, care secerase până acum numai două fragede vieți, îmi trimise din ușă un ultim sărut, cu vârful degetelor pe răsul ucigător de alb al albilor și minunaților ei dinți.”

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (CORINT 1)*

Ex. 2/ p. 63. Citiți integral capitolul de început, care relatează despre felul în care Alba i-a apărut prima oară în cale lui Mihail Aspru, și faceți observații privitoare la impactul acestei întâlniri asupra formării personalității eroului.

Donna Alba îi marchează în mod ireversibil destinul lui Mihail Aspru, a cărui viață și carieră se construiesc în jurul acestei personalități feminine. Spre deosebire de Lucu Sillion, din „Lunatecii”, de Ion Vinea, care se ratează, fiind prins între jocurile mai multor femei, Mihail Aspru o urmărește pe femeia idolatrizată, încercând să pună mâna pe scrisorile acesteia, confiscate de Preda Buzescu, apoi se străduiește să o elibereze de sub dominația soțului, prințul Șerban, care manifestă o răceală accentuată față de femei.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (NICULESCU)*

Ex./ p. 111. Imediat ce intră la examene, Mihail analizează întâmplarea, găsindu-i alte sensuri. Citiți fragmentul următor și analizați starea sufletească a personajului: „A râs ea, fără îndoială, la urmă, și-n râsul ei pâlpâia orgoliul că-i fusese adresat pe neașteptate un omagiu atât de insolit, dar acum, când în sala de examen scârțâie doar tocurile, și ochii pătrund tot mai profund în încâlceala stilului ciceronian, eu văd bine că râsul acela a fost parcă de ușurare, de mulțumire, de bucurie că toată explozia, tot neașteptatul întâmplării caraghioase, n-a fost decât ce-a fost, și încă un compliment, un umil compliment.”

Ce credeți că are mai mare influență asupra ființei: emoția întâlnirii sau gândurile declanșate de ea?

Narațiunea urmează un punct de întoarcere în logica generală; acest moment este începutul poveștii de dragoste dintre Mihail Aspru și Donna Alba. Râsul femeii este unul de mulțumire, de



recunoaștere a frumuseții personale, a orgoliului femeii, „un umil compliment“, pentru că întregul comportament denotă uimirea adolescentului în fața frumuseții feminine.

Personajul masculin este uimit de ridicolul întâmplării și, în același timp, amuzat de frumusețea femeii, de naturalitatea cu care reacționează într-o astfel de situație. De fapt, întâmplarea se fixează definitiv în memoria lui Mihail Aspru și se reverberează în timp, fiindcă emoția întâlnirii este hotărâtoare pentru destinele celor două personaje, reunite în final într-o poveste de iubire. (H.S.)

*Manualul HUMANITAS*

## MIRCEA NEDELCIU

### Nora sau Balada Zânei de la Bâlea-Lac

MIRCEA NEDELCIU (1950-1999). Prozator, reprezentant al generației '80. Este autor de proză scurtă, în „Aventuri într-o curte interioară“ (1979), „Efectul de ecou controlat“ (1981), „Amendament la instinctul proprietății“ (1983), „Și ieri va fi o zi“ (1989). Publică romanele „Zmeura de câmpie“ (1984), „Tratament fabulatoriu“ (1986) și „Femeia în roșu“ (1990), scris împreună cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș. În „Aventuri într-o curte interioară“ este prezentată lumea unei noi structuri sociale, „intelighenția“ care nu face parte nici din categoria țăranilor, dar nici din aceea a gânditorilor propriu-ziși. Astfel, în spațiul literar apar studenți, candidați la facultate, absolvenți, pictori existențialiști, la fel „pălăriile cenușii“, cei care fac naveta între sat și oraș, respectând ritmurile schimbării între orașul provincial, cuprins de torpoarea preocupărilor cotidiene și sat, loc al liniștii totale. Toate acestea definesc „curtea interioară“ a scriitorului, un loc de refugiu în fața lumii dezlanțuite de afară. În „8006 de la Obor la Dolânga“ este surprinsă

existența meteorică a lui Gioni Scarabeu, personaj hibrid a cărui viață pendulează între București-Obor-Lehliu-Ciulnița-Fetești-Călărași, spațiu în care se construiește liniștea nesfârșită a timpului fără margini, dată fiind încetineala voită a acestui mijloc de transport. „Amendament la instinctul proprietății“ conține, în stilul lui Camil Petrescu, explicații cu note la subsol, povești neverosimile, o serie de artefacte postmoderniste, citate din Bulgakov, Georges Perec, Gilbert Durand. În „Provocare în stil Moreno“, este prezentată istoria unui tânăr, Moreno, schilodit în urma cutremurului, îndrăgostit de o fată care nu mai poate vorbi, din aceeași cauză, timp de doi ani. „Zmeura de câmpie“ este un „roman împotriva memoriei“, cu trei personaje, trei orfani, arheologi ai trecutului, care încearcă să-și recupereze trecutul, familia, satul natal. „Tratament fabulatoriu“ este o cronică a unui sat, cu întâmplări neobișnuite și inexplicabile, iar „Și ieri va fi o zi“ pune în evidență „felia de realitate“ a vieții cotidiene, cu intruziuni în fantastic.

Povestirea „Nora sau Balada Zânei de la Bâlea-lac“, cu aspect de baladă în proză, în fond o parodie a unui destin mărunț, face parte din volumul „Efectul de ecou controlat“ (1981), alături de „Jenny sau balada preafrumoasei conțopiste“, povestire a unei amatoare de science-fiction, și de „Balada tânărului lup, Ion, fiul de geambaș“. Balada, ca specie literară tradițională, suferă și ea, în postmodernism, transformări parodice, se actualizează și se modernizează: discursul dobândește aspect de proză rimată, iar tema coboară în derizoriu, prezentând, în textul de față, deziluzia unei adolescente, Nora, care se eliberează de constrângerile cotidiene ale mediului citadin și de eșecurile în dragoste prin refugiul în libertatea muntelui, devenind cabanieră la Bâlea-Lac. Începutul insolitei balade respiră sentimentul de libertate dat de trecerea molcomă a anotimpurilor, într-un loc situat mai aproape de arhăitate, în spațiul înalt, celest: „Dimineți în șir, un soare de noiembrie între ceturi apare și din nou între ceturi dispăre“, în care brusc, printr-o inserție textuală, se profilează chipul personajului, într-o banală ipostază gospodărească: „Nora, pe plita de fontă, într-un ceaun uriaș apă din lac încălzește și toarnă apoi imense cantități de perlan.“

Găzduind evenimente baladești, ieșite din comun, vremea pare cuprinsă de tumultuoase reverberații, iar înclinarea spre poezie a scriitorului este un exercițiu de



intertextualitate, în care proza ritmică are efecte ironice: „Măinile se-nroșesc mai întâi, apoi crapă, vântul în uși se lovește, șuieră-n creste, în apă se adapă“, în timp ce, din depărtări, se aude sunetul lent al dinamitei de la drumul transfăgărășan, la fel ca sunetul nostromului din „Taifun“, de Joseph Conrad, de abia distins din tumultul furtunii.

Tabloul este evasibucolic, hangița fiind o Ancuță modernă, într-un spațiu banalizat, animat numai de soldații care lucrează la transfăgărășan. Întâmplările, cu tentă epopeică, sunt redată prin versete pline de poezie:

„— Noi ne ducem, Norica, om fi pân' la opt la apel!  
Altfel, cu tot cu bocanci i-ar hali colonelul cel.chel“.

Colonelul devine un personaj grotesc al unei epoci degradate, fiind înzestrat cu o răutate specifică mediului cazon.

Animalul capturat de soldați, o capră neagră, ce refuză laptele cald din mâna Norei, creează un prilej de a construi o „ramă“ în trecut, în ochii ei hangița, zâna lacului, văzând crâmpoșe din propriul destin: „Cât de adânc ochii cei umezi în zare se-afundă, cum rămân nemișcați o secundă, cum Nora la rândul-i privește la cer șicum, în seara crescândă, amintirile dreptul la viață și-l cer“. Transpusă în spațiul evocării, Nora este acum o fată îndrăgostită de Doru, „șaispe ani abia împlini, crede-n vise, în iubire, își dorește cinci copii“, și se întâlnește, fără știrea tatălui, câte o oră cu iubitul. Stilul povestirii este colorat, alert, exprimând avalanșa impetuoasă a sentimentelor: dorința tatălui ca Nora să ajungă ingineră este un „vis himeric“, pentru că fata dorește libertatea, nu vrea să stea tot timpul în spatele unor geamuri închise, ca funcționară. Deciziile adolescenței sunt rapide; ea lasă un bilet mamei în care scrie: „Mamă, iartă-mă, dar lumea cea mai albă și mai pură mă așteaptă sus pe creste, fără mine ar pieri. Spune-i tatii să mă ierte și sărută-l pe obraz. Ingineră, eu, mă crede, n-aș avea nici pic de haz.“

Nora urmează acum un alt itinerar existențial, împreună cu Doru, salvamontistul, în libertatea deplină a naturii: „O săptămână încheiată s-au tot spălat dimineața până la brâu cu apa rece a izvorului, au tot mâncat conserve și s-au iubit în tăcere“. Perechea ideală, izolată în natură ca Daphnis și Chloe, va străbate munții, poposind la Claia Bulzului, la Chica Fedeleșului, la Tătaru și Suru. Vor fi întâlniți și tovarășii lui Doru, cu care se bea bere și se cântă la chitară, iar Nora are o scurtă aventură sentimentală: „Cineva, și nu Doru, pe sală mâna îi strânse.“ Istoria se repetă, iar drumul continuă spre Plaiu Foi, până la Brașov. Farmecul iubirii devine „proza cea lungă a primei iubiri“, consumându-se între două evenimente casnice, după tipicul cotidian, când, pentru prima oară, Nora îi spală lui Doru o cămașă, apoi după o săptămână, când, la același gest de sublimă tandrețe, voind să-i spele ciorapii, insistența ei determină reacția brutală a bărbatului: „— Ar fi bine să-ți gădesc un serviciu! spuse Doru în dimineața plecării de la Plai. Trebuie să ne gândim și la mijloacele de trai!“.

Pentru a subzista, Nora se face vânzătoare la o librărie. Între timp, într-o zi, îl zărește pe Nelu, un prieten cu barbă sură de-al lui Doru. Secvența epică se complică: Nelu, invitat la Nora acasă, scoate o sticlă de vin și-i spune că Doru nu a fost domn, făcându-i în același timp avansuri tinerei fete. Decizia spontană a Norei este conformă cu destinul ei nefericit: „Îl respinse pe Nelu, brutal, cu o mână, pe Doru, în gând, cu o ură nebună.“, luând decizia izolării pe crestele muntelui, într-un gest de înțelepciune care îl evocă pe Zarathustra, personaj al filozofului german Nietzsche.

În același moment, al fluxului memoriei involuntare, capra neagră este eliberată, în plan simbolic gestul reprezentând chiar călătoria spre inefabil a sufletului Norei, capabil, acum, să depășească porțile limitative ale realului: șipcele de cinci țoli ale țarcului cad ca „fulgii de zăpadă“, iar animalul dispare „printre stânci“, fără a se mai uita în urmă. În stilul macedonskian, din „Noaptea de decembrie“, se introduce o altă determinare temporală: „Focul demult s-o fi stins în odaie, rusele neatinse au rămas în copaie.“. Din aceste motive, Nora rămâne cinci luni pe an la cabană, departe de lume, surprinsă în libertatea ei de pana scriitorului postmodernist.



Finalul acestei balade romantice este simplu, laconic: „A doua zi colonelul urcă pân' la lac cu mersul lui avântat. Voia să vadă o capră-neagră într-un țarc. Nu-i fu dat.“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 2/ p. 150.** Rămasă singură cu animalul sălbatic, Nora își rememorează adolescența, când s-a îndrăgostit de Doru, salvamontistul de dragul căruia a renunțat la școală.

Dezvoltați paralelismul dintre Nora și animalul sălbatic pornind de la comparația „Ca-ntr-un țarc se simte Nora, lumea-i dincolo de geamuri...“.

Nora este o ființă însingurată, închisă în spațiul sufocant al orașului. Ea încearcă să-și câștige libertatea cu ajutorul lui Doru, dar acesta este un personaj limitat, aparținând unui segment periferic al societății. De aceea, Nora se refugiază și mai departe, în spațiul montan, într-o cabană, la întâlnirea cu norii, unde numai animalele simbolice ale înălțimilor se avântă. Ca multe personaje ale lui Nedelciu, Nora are obsesia călătoriei, prilej și pretext de descoperire, în plus, a propriei ființe în timpul acestui drum inițiat.

**Ex. 3/ p. 150.** La munte, alături de Doru, poezia sentimentului de dragoste devine tot mai mult „proză“. Explicați propoziția: „Aceasta era, deci, proza cea lungă a marii iubiri“ orientându-vă după contextul în care apare.

Deduceți de aici de ce a ales scriitorul **proza rimată** pentru povestea de dragoste a Norei.

Doru este un om banal, dintr-o lume prozaică, anostă. Amestecul cu celelalte grupuri de salvamontiști, părăsind necesara singurătate în doi a iubirii, adoptarea psihologiei de „ceată dezordonată“, toate acestea înseamnă sfârșitul trecătoarei lor iubiri. **Proza rimată** reprezintă un accent ironic la adresa „prozaismului“ cotidian, a poveștilor de dragoste degradate.

**Ex. 5/ p. 150.** Nora eliberează capra-neagră.

Care sunt simbolurile centrale ale textului?

Descoperiți valorile simbolice ale gestului fetei și paralelismul pe care naratorul îl face între cele două personaje: „zâna“ de la Bâlea-lac și capra-neagră.

Capra-neagră este un simbol al ascensiunii, al evadării într-o lume superioară, eliberată de limitările terestre ale spațiului și ale spiritului. În același timp, ea reprezintă libertatea spațiilor înalte, însăși aventura Norei de căutare a unei alte lumi, de eliberare din atmosfera opresantă a lumii obișnuite. (H.S.)



## ◆ PARTICULARITĂȚILE FONETICE ALE COMUNICĂRII ◆

În constituirea mesajelor orale și scrise, fiecare compartiment al limbii are o funcționalitate precisă, astfel încât cunoștințele dobândite anterior sunt foarte utile în asigurarea corectitudinii exprimării.

În cazul foneticii, importante sunt următoarele aspecte:

- scrierea corectă a mesajelor, prin respectarea corespondenței dintre literă și sunet, cu excepțiile prevăzute de normele ortografice;
- identificarea diftongilor, a triftongilor și a hiatului, utilă mai ales pentru o pronunție pertinentă și o despărțire corectă în silabe;
- accentuarea corectă a cuvintelor.

### Să ne reamintim!

**Fonetica** este disciplina lingvistică ce studiază sunetele vorbirii.

**Sunetul** este un element al vorbirii rezultat din modularea curentului de aer expirat prin aparatul fonator.

Practic, într-o limbă există un număr nelimitat de sunete. Același sunet poate fi pronunțat în mod diferit de același vorbitor în momente diferite. De asemenea, același sunet poate fi pronunțat diferit de la un vorbitor la altul, mergând chiar până la diferențe de ordin regional destul de pronunțate: *zic* și *dzic*, *jos* și *gios* etc.

**Fonemul**, ca element abstract, reprezintă cea mai mică unitate sonoră a limbii, având funcția de a diferenția între ele cuvintele și formele gramaticale ale aceluiași cuvânt: *casă*, *case*, *cară*, *care* etc., în care variația fonetică se realizează prin foneme ce au drept consecință obținerea de cuvinte și de sensuri noi.

## ◆ SISTEMUL FONETIC AL LIMBII ROMÂNE ◆

**Vocalele** sunt sunete propriu-zise, muzicale, care pot fi pronunțate singure, deoarece unda lor sonoră are caracter regulat, periodic: *a*, *ă*, *e*, *i*, *o*, *u*.

Sunt sunete continue, care pot alcătui singure silabe. De asemenea, existența unei vocale constituie condiția necesară a existenței silabei. Spre deosebire de consoane, la articularea vocalelor aerul fonator iese liber, fără vreun obstacol, modulația aerului fiind determinată numai de vibrația coardelor vocale, de gradul de deschidere a cavității bucale și de locul de articulare.

**Consoanele** sunt sunete care nu pot fi pronunțate singure, ci numai însoțite de o vocală.

Sunt sunete discontinue, întrucât, spre deosebire de vocale, articularea lor este însoțită de zgomote, produse de diverse obstacole pe care aerul fonator le întâlnește în diverse puncte ale cavității bucale.

Limba română are 22 de consoane:

a) consoane reprezentate în scris printr-o singură literă: *b*, *k*, *d*, *f*, *g*, *h*, *j*, *m*, *n*, *p*, *r*, *s*, *ș*, *t*, *ț*, *z*;

b) consoane care se transcriu fonetic diferit față de literele pe care le reprezintă: *č* = *c* + *e*, *i*; *ğ* = *g* + *e*, *i*; *k'* = *che*, *chi*; *g'* = *ghe*, *ghi*; *k'* = *k*, *qu* + *e*, *i* (*k*'ilogram, *Quinet* = *K*'inet); *cs* = *x* (*ax*, *fix*); *gz* = *x* (*exemplu*, *examen*); *k* = *c* (*car* = *kar*).

**Semivocalele** sunt sunete asemănătoare cu vocalele, dar nu pot forma singure silabe, nu pot fi pronunțate singure, ci însoțite de o vocală, cu care formează diftongi și triftongi.

Sunt sunete discontinue. Se notează cu aceleași litere cu care se scriu vocalele asemănătoare, transcrise fonetic astfel: *e*, *i*, *o*, *u*.



**Diftongul** este grupul de sunete format dintr-o vocală și o semivocală, rostite într-o silabă. Există diftongi ascendenți, și diftongi descendenți, VS (*malcă, puł*).

**Triftongul** este grupul de sunete format dintr-o vocală și două semivocale: – cu vocala în poziția finală: a-ri-p<sup>u</sup>a-ră; – cu vocala situată între cele două vocale: le-o<sup>a</sup>l-că.

**Hiatul** este grupul de două vocale alăturate aflate în silabe diferite: po-e-zi-e, a-le-e.

## Correspondența dintre litere și sunete

**Litera** este semnul prin care se reprezintă în scris un sunet.

Ortografia românească este în esență fonetică, existând în general corespondență între litere și sunete: o literă transcrie de regulă un sunet.

Uneori însă această corespondență nu se respectă, existând mai multe situații:

1. Un sunet poate fi transcris prin litere diferite:

- *î*: – se scrie *â* în interiorul cuvintelor (*râu, câmpie*); – se scrie *î* la început și la sfârșit de cuvânt și în interiorul cuvintelor, când cuvântul este derivat sau compus și inițial avea componente scrise cu *î* (*a pâri, înainte, reînscris, bineînțeles, într-însul* etc.);

- *i*: – se transcrie prin litera *i* în cuvinte asimilate în limba română (*rimă, pomi, iarbă*); – se transcrie prin *y* în cuvinte împrumutate (*yankeu, hobby*);

- *k*: – se transcrie prin *c* în cuvinte românești (*casă, carte*); – prin *k*, în cuvinte împrumutate, de obicei termeni științifici (*kaliu, kripton*); – prin *q* (*quasar, Qatar*);

- *v*: – se transcrie prin *v* în majoritatea cuvintelor românești (*vară, proveni*); – prin *w* în termeni străini (*watt, Wagner*).

2. O literă transcrie mai multe sunete:

- *x* redă în scris sunetele *cs* (*fix, ax, complex*) și, când este intervocalic, sunetele *gz* (*examen, exercițiu, exemplu*); când este folosită ca simbol matematic, litera *x* reprezintă sunetele *ics*; există însă câteva cuvinte care nu se scriu cu *x*, ci cu *cs*: *micsandă, rucsac, cocs, ticsit, îmbăcsit*.

- litera *e* transcrie, în cazul pronumelor personale și al unor forme ale verbului *a fi* care au inițiala *e*: sunetul *i* (*ea = ia*); diftongul *ie* (*eu, el, ei, ele = i<sup>e</sup>eu, i<sup>e</sup>el, i<sup>e</sup>ei, i<sup>e</sup>ele; este, eram, erai = i<sup>e</sup>este, i<sup>e</sup>eram, i<sup>e</sup>erai*).

3. Un sunet este reprezentat în scris printr-un grup de litere:

- sunetul *č* este redat în scris prin grupul de litere *c + e, i* (*ceară, cioară*);
- sunetul *ğ* este reprezentat în scris prin grupul de litere *g + e, i* (*geam, Giurgiu*);
- sunetul *k'* este redat prin grupul de litere *ch + e, i* (*cheamă, chiar*);
- sunetul *g'* este redat în scris prin grupul de litere *gh + e, i* (*gheată, ghiaur*).

**Grupurile de litere** *ce, ci, ge, gi, che, chi, ghe, ghi*, urmate de o vocală în aceeași silabă notează un sunet și sunt redate în transcrierea fonetică prin *č, ğ, k', g'*: *ceară* (*čară = 4 sunete*), *ciot* (*čot = 3 sunete*), *geană* (*ğană = 4 sunete*), *Giurgiu* (*ğurġu = 5 sunete*), *cheamă* (*k'amă = 4 sunete*), *chiar* (*k'ar = 3 sunete*), *gheată* (*g'ață = 4 sunete*), *ghiaur* (*g'aur = 4 sunete*). În aceste situații, *e* și *i* sunt litere ajutătoare, nu reprezintă sunete și nu apar în transcrierea fonetică.

Când în silaba respectivă nu există o altă vocală decât *e* sau *i* din componența grupurilor de litere, aceasta reprezintă vocala absolut necesară existenței silabei și în această situație grupurile de litere notează două sunete și se transcriu fonetic astfel: *č + e, i, ğ + e, i, k' + e, i, g' + e, i*: *cer* (*čer = 3 sunete*), notează două sunete și se transcriu fonetic astfel: *č + e, i, ğ + e, i, k' + e, i, g' + e, i*: *cer* (*čer = 3 sunete*), *chem* (*k'em = 3 sunete*), *chin* (*k'in = 3 sunete*), *ghindă* (*g'indă = 5 sunete*).

În accentuarea cuvintelor se înregistrează greșeli în vorbire, grupate de obicei în două tendințe:

- de a deplasa accentul către începutul cuvintelor: *ântic, carăcter, cōlos, dēbil, fenōmen, séver, ávarie*; (corect este: *antic, caracter, colós, debil, fenomen, sever, ávarie*);
- de a deplasa accentul spre sfârșitul cuvintelor: *acvilă, butelie, doctoriță, epocă, invers, unlc*; (corect este: *ăcvilă, butélie, dōctoriță, épocă, învers, ũnic*).



## EMIL BRUMARU

## Balada crinilor care și-au scris frumos

EMIL BRUMARU (n. 1939). Poet. Este autor al mai multor volume de poezii: „Versuri” (1970), „Detectivul Arthur” (1970), „Julien Ospitalierul” (1974), „Cântece naive” (1976), „Adio, Robinson Crusoe” (1978), „Dulapul îndrăgostit” (1980), „Ruina unui samovar” (1983). Dulapul devine pentru poet un personaj literar, imaginea totală fiind de colmatat: „Dulap total, în tine arde-un inger/ Îmbobocit pe râșniți de cafea.”. În „Apocrifa II”, apar mirosurile grele de după ploaie: aromele unsuroase ale cepei, neplăcute, ale cucutei. Gospodina, „femeia lăsată la vatră”, decăzută din aerul de amazoană în torpoarea extremă a bucătăriei, este văzută într-un mod

expresionist: „Și sâni mari ce-i țin doar afară/ Licențioși, pe ei motani să-și culce,/ Cu-n pământul să-i scutur la picioare/ Din copăcei miresmele năuce.”. Îngerii ascunși prin dulapuri au vise nesăbuite, iar unele imagini din poeziile „O baladă” și „O închinare” sunt de-a dreptul șocante. În „Detectivul Arthur” apar motani visători și leneși, poate o parabolă a oamenilor comunizați, iar poetul nu este îndemnat spre visare, ci are o viață banală, lipsită de orice amănunt excentric, o viață de „the country-town-metropole” („metropola, oraș de țară”), într-o atmosferă de totală fanare, prefigurată de „îngălbenire”, în timp ce poetul venerază elementele de interior lasciv, odihnitor.

„Balada crinilor care și-au scris frumos”, din volumul „Cântece naive” (1976), este o metaforă temporală ce sugerează ideea de stingere a iubirii, de fanare în sens biologic: doi crini își scriu prin poștă, un crin dintr-un oraș de miazăzi, altul dintr-un oraș de miazănoapte. Corespondența se transmite rapid, cu grija detaliilor: „Oh, pentru cruda lor corespondență/ Aveau cea mai naivă diligență!” Poate că în această grabă se resimte spaima de biologicul trecător, înscris în tiparele ascunse ale materiei vii. Cu cât dragostea este mai scurtă, cu atât ea pare mai înflăcărată, cuprinsă de pasiune: „Poștași înflăcărați puneau ștampile,/ Cântând din corn, pe sacii cu pistile”.

Fiecare dintre crini are propria lui meteahnă: crinul din miazăzi este „înzăpezit în datorii”, în timp ce al doilea „bea pe-ascuns mărar”. Sfârșitul romanței de dragoste este funest: roua grea vine să le pună capăt vieții efemere. Istoria se termină la fel de brusc cum a început, tăcerea se așterne peste locuri, întâmplările subzistând doar pe retina memoriei. Drumul poștal se închide într-un orizont de bucătărie banală, iar, ca dovadă a timpurilor de altădată, în acest spațiu în care iubirea a murit („Și astfel cei doi crini nu și-au mai scris,/ Poștașii au murit, poșta s-a-nchis”) nu a mai rămas decât „un vechi poștalion”, ce „trece monoton/ prin bulion”, prin marasmul conjunctural al lumii haotice, fără sens, absurde, pentru că nu conservă formele biologice.

Lucrul prezentat cel mai bine de Emil Brumaru este imaginea lumii terne, demitizate, care își creează în schimb o „religie falsă”. Aici lumea se definește printr-o imensă tăcere, pentru că absurdului existenței nu i se dă nici o explicație, aparițiile și disparițiile biologice nu respectă nici un principiu ultim, nu determină nici un salt spre un nou nivel de structurare, ci respectă un indolent „laissez faire”, care îndeamnă la moarte și nemișcare. (H.S.)

## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 162. Găsiți cuvintele care fac parte din sfera semantică a scrisorii și explicați de ce trebuie inclus aici și termenul de poștalion. Ce altă sferă semantică mai puteți descoperi?

Scrisoarea și poștalionul se înscriu într-un câmp semantic ce transcrie o realitate arhaică, poștalionul fiind în trecut vehiculul cu care se transportau scrisorile. În aceeași sferă semantică, extinsă prin metaforă, se înscriu „sacii cu pistile”, „directorul caleștilor”, „zimții de la timbre”. Tema



târgului provincial, lipsit de strălucire, redus la orizontul gospodăresc, se observă de asemenea în textul poeziei; iubirea, într-un astfel de spațiu închis, se stinge ușor, ca într-o rapidă fărâșare a petalelor de crin.

**Ex. 3/ p. 162.** Puritatea amorului epistolar se sugerează prin simboluri florale și cromatice. Explicați-le.

În textul poeziei, crinii sunt descriși într-un registru parodic: unul este „înzăpezit în dărmuri”, deși poștașii sunt „înflăcărați”, iar celălalt și-a pierdut puritatea inițială, contaminându-se de atingerea cu alt soi vegetal: el bea „pe-ascuns mărar”. Numai puritatea mesajelor dintre ei este reală și importantă: „Oh, pentru cruda lor corespondență/ Aveau cea mai naivă diligență!” (H.S.)

#### ADDENDA

Ioan Moldovan, 2000

„Pentru B(rumaru) poezia se constituie ca un joc ingenios de continuă provocare a capacității de a proiecta și regiza liric scene de un marcat senzualism al spațiului domestic, în concurență cu voluptatea de a conferi «lumii celor care nu cuvântă» (obiecte, plante, animale, alimente etc.) o viață lirică plină de delicii estete. Lucrurile, animate cu o fervoare incapabilă să atingă parcă sațietatea, apar când mărite prin lupa simțurilor căzute într-o excitație imaginată cu ludică nonșalanță, când reduse la dimensiuni liliputane, cu totul în afara obișnuitului, dar mereu în conformitate cu o poetică bine pusă la punct sub aspectul mecanismului de insolitare.”

*Manualul ROSETTI*

## Tristan și Isolda

Povestea lui Tristan și a Isoldei, situată între o realitate istorică aproximativă și un fabulos bogat, specific mitologiei nordice, se petrece pe legendarele coaste britone, în Cornwall, unde regele Marc, împreună cu Rivalen, regele din Loonois, vegheau ca dușmanii să nu vină în aceste locuri aflate la un capăt de lume. Marc tocmai fusese salvat de Rivalen, fără de care el ar fi stat în cripta de la Tintagil. Motivul pentru care Rivalen intervenise în această luptă era dragostea pentru sora lui Marc, Blanchefleur. Imediat după căsătoria celor doi, Rivalen este atras de Morgan, un prieten al saxonilor, într-o serie de lupte, în care va fi ucis prin trădare. Blanchefleur, păzită în cetatea Kanoël de Rohalt, află de moartea soțului, dă naștere unui fiu cu părul ca spicul copt, apoi a doua zi moare, răpusă de durere. Copilul se va numi Tristan, fiul părului ca spicul copt, apoi a doua zi moare, răpusă de durere. Copilul se va numi Tristan, fiul tristeții, și va crește precum eroii de odinioară, știind graiul păsărilor și cântând precum Borvo, zeul poeziei la celții de odinioară; la cincisprezece ani pare a avea optsprezece. Pentru a fi ocrotit de răzbunarea lui Morgan, el va rămâne pentru toți fiul baronului Rohalt.

Planul lui Rohalt, ca fiul lui Rivalen să ajungă rege într-o bună zi și să-i salveze pe toți de Morgan cel Rău, se spulberă când niște pirați îl răpesc, ascultându-i cântecele pline de farmec și observând că vocea lui împlânzește delfinii. Numai că eroul este protejat de forțe divine: după urcarea forțată pe corabia piraților, valurile nu mai conțin, unul mai mare amenințând să-l arunce peste bord chiar pe șeful piraților. Acesta își dă seama că tânărul răpit e ocrotit de zeul mării și îl aruncă în valurile mari, care săpau adevărate prăpăstii în stihia lichidă. Un val uriaș îl va duce pe erou pe țărmul unde tatăl său coborâse ca să-i dea ajutor lui Marc, iar furtuna încetează. Tristan ajunge la curtea lui Marc, după ce-i învață pe niște vânători cum să taie un cerb vânat, sfătuindu-i să ducă mușchii, ficatul și coapsele pentru rege și cavaleri, restul păstrându-l pentru paji. La curtea lui Marc el devine bard, grație glasului extrem de pătrunzător, dar și campion al armelor. Tristan este găsit de Rohalt, e armat cavaler de Marc, care află că îi e nepot, apoi se întoarce în ținutul natal pentru a-l înfrânge pe Morgan, cu ajutorul lui Rohalt și al



poporului care îl iubea. Refuză însă a fi rege, pentru că Marc îi ceruse ajutorul, punându-l în locul lui pe Rohalt.

La întoarcerea în Cornwall, Tristan îl găsește pe Marc înconjurat de baronii săi, amenințat de uriașul Morholt, aflat în fruntea unei solii a Irlandei: ultimul cerea fie tribut trei sute de băieți și trei sute de fete, fie o luptă deschisă, dacă vor refuza acest tribut. Tristan îl provoacă la luptă și cei doi pleacă în largul mării cu două bărci, una cu pânze albe, alta cu pânze purpurii. După trei zile de luptă, Morholt e omorât de Tristan, iar cornwallezii cred că a murit acesta din urmă, când văd barca cu pânze purpurii a uriașului irlandez apropiindu-se de țărm. La bord se află însă Tristan, rănit grav: o suliță cu otravă irlandeză, cunoscută numai pe țărmurile de unde provenea, îl lovise de moarte.

Tristan îl roagă pe Gorvenal să-l urce la bordul unei bărci și ajunge pe țărmul Irlandei. Acolo este îngrijit de Isolda, fiica regelui Irlandei, care îl vindecă, dar nu poate rămâne aici, pentru că ar fi fost recunoscut de cavalerii care îl însoțiseră pe Morholt, fratele reginei Irlandei. Se întoarce la regele Marc, care, aflând de frumusețea neobișnuită a blondei Isolda, plănuiește să se însoare cu ea, iar Tristan trebuie să i-o aducă în Cornwall. Însă, când ajunge în Weisefort, Tristan găsește lumea cuprinsă de tulburare. Un balaur cerea în fiecare zi fete din cetate, următoarea fiind Isolda. De aceea, Tristan se duce să se lupte, ca în basme, cu balaurul, tăindu-i capul și luându-i limba ca dovadă a victoriei sale. Isolda îl salvează din nou, de data aceasta de miasmele otrăvite ale balaurului, însă descoperă că el e ucigașul lui Morholt, fiindcă ciobul din craniul uriașului se potrivea exact în știrbitura sabiei lui Tristan. Dar Isolda îl iartă și îl prezintă curții Irlandei, baronul Aguyngueran recunoscând că nu el a ucis balaurul. Pentru că a scăpat Irlanda de balaur, lui Tristan i se încredințează Isolda, pentru a i-o duce de soție regelui Marc. Mama Isoldei îi dă lui Brangien, slujitoarea celei hărăzite pentru căsătorie, un filtru de dragoste pentru Marc și Isolda. Dar vinul este sorbit din greșeală de Tristan și de Isolda, care se leagă astfel printr-o dragoste fără seamăn. Marc și Isolda se căsătoresc, iar Tristan rămâne doar baron la curtea regelui. După un timp, ducele Andret îi spune lui Marc că cei doi se iubesc, de aceea regele îi cere lui Tristan să plece. Tristan îi solicită Isoldei o ultimă întâlnire; Marc, avertizat de vrăjitorul pitic Frocin, asistă la întâlnirea lor ascuns într-un copac și, dându-și seama de nevinovăția celor doi, îl lasă pe Tristan în continuare la curte, cu interdicția însă de a mai vorbi vreodată cu Isolda. Într-o zi, lui Tristan i se întinde o cursă: regele pleacă, lăsând-o singură un timp pe regină. Cei doi se întâlnesc chiar în momentul în care regele se întoarce în cetate. Fiind cuprins de mânie, Marc vrea să-i ardă pe rug, dar Tristan se aruncă în mare, după ce îi ceruse regelui să se roage în capelă, iar Isolda este dată leproșilor, conduși de Yvain. Tristan, care scăpase din valurile mării, o va salva pe Isolda, amândoi refugiindu-se în pădure, unde își construiesc un sălaș. Însă, după modelul iubirii curtenești, probă morală de netrecut a cavalerilor din Evul Mediu, iubirea celor doi este castă, după cum remarcă și regele Marc, între ei, pe patul în care dormeau, aflându-se sabia de oțel. Marc fusese condus de Husdent, câinele lui Tristan, spre locul de taină. Ogrin, un pustnic, îl sfătuiește pe Tristan să o înapoieze pe Isolda regelui Marc, eroul procedând în consecință, întrucât Biserica romană nu permitea divorțul.

Pentru a scăpa de durere, Tristan se întoarce la Rohalt, care vrea să-i dea tronul, dar tânărul nu îl primește nici acum. Participă la luptele din Frizia, Spania și Germania, sub conducerea lui Artur, regele Britaniei. Prințul Tristan, fiind cavaler al Mesei Rotunde de mult timp, se duce la Carhaix și îl salvează pe ducele Breitaniei, Hoël, de contele Rioul, care îi amenința pe o altă Isoldă, cea cu mâinile albe, și pe Kaherdin, feciorul lui. Drept răsplată, Isolda cu părul castaniu și mâinile albe îi este dată de soție lui Tristan, dar acesta nu se va atinge de mireasă. Kaherdin îi înțelege povestea și îi dă voie să se refugieze în turn. Anii trec. Tristan se apropie de blonda Isolda, deghizat pe rând în negustor, pelerin și nebun. Doar Husdent, câinele păzitor al Isoldei, îl recunoaște.



Mai târziu, se spune, lucru nedovedit, că Marc ar fi cerut otravă din Irlanda, pentru a-l răpune cu o săgeată pe Tristan. Pe patul de moarte, acesta îl trimite pe Kaherdin după Isolda, dar moare în momentul când vede, ridicată pe catargul corăbiei cu care venea Isolda, o pânză neagră, vestitoare de rău, în loc de una albă: clopotele de pe faleza din Penmarch vestesc acest lucru. Se spune că Marc sau Isolda cu mâinile albe au tocmnit oameni pentru a face acest lucru. Amândoi iubiții mor, iar trupurile le sunt duse la Tintagil, în Cornwall, unde sunt înmormântați în racle de smarald. Pe fiecare din mormintele lor cresc doi trandafiri, care se înlănțuiesc într-un singur vrej: deși regele Marc a cerut tăierea lor, ei au crescut pe veci așa.

Povestea lui Tristan și a Isoldei este binecunoscută, fiind una dintre legendele vechi celtice, alături de cea a lui Artur. În biografia poetică a lui Tristan (Drystan) apar multe elemente comune cu cele ale lui Borvo (un Apolo celtic). Vechii celți, descendenți ai poporului Tuatha de Danann, puteau vindeca sau chiar învia, prin intermediul puterilor ascunse ale naturii. Tristan știe să navigheze, cutreieră mările din sudul Britaniei, Irlanda, Galia, Armoricum (peninsula bretonă). Harpa este instrumentul său predilect, iar arma preferată, arcul. Strămoșii celților, goidelii, le dădeau mirilor băuturi făcute din plante, pentru ca dragostea lor să dăinuie. În varianta originală a legendei, Marc o răpea pe Isolda și își legaliza căsătoria prin crimă; legenda a fost preluată de Eilhart d'Oberg și Gottfried von Strassbourg, apoi în limba norvegiană, de un călugăr, Robert, mai târziu, în limbile engleză, franceză, italiană. Variantele cele mai răspândite aparțin unor truveri, **Bérout** și **Thomas**, iar cele mai cunoscute prelucrări sunt ale lui Joseph Bédier, lucrările germane ale lui Will Vesper și W. Golther. Asupra legendei au făcut studii o serie de cercetători: J. Frappier, P. Ionin, Robert de Beauplan ș.a.

Legenda lui Tristan a suferit mari transformări prin secolele XI-XII. Gustav Cohen spunea, în „**Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII-e siècle: Chrétien de Troyes**”: „Acei care povestesc legenda lui Tristan fac lucrul acesta în chipul cel mai divers cu putință” („Ceux qui font profession et qui parlent de la légende de Tristan la traitent bien diversement.”). În legende, Isolda este înfățișată uneori plecând pe ascuns de la Cornwall, alteori atrasă de Kaherdin sau de alți mesageri ai acestuia. În poemul „Ultimul turnir” („**The Last Tournament**”), de Alfred Tennyson, finalul este altul: Marc îi urmărește pe cei doi și îl ucide pe Tristan în brațele Isoldei. În „**Tristan and Yseut**”, de Matthew Arnold, cei doi eroi mor, la fel ca în majoritatea variantelor. Finalul legendei este optimist, într-o viziune panteistă a imortalității în formă imaterială; o serie de artiști au folosit această poveste în creațiile lor: este binecunoscută aria Isoldei din drama muzicală „**Tristan și Isolda**” a lui Richard Wagner. (H.S.)

*Manualele HUMANITAS, ROSETTI*

## WILLIAM SHAKESPEARE

### Romeo și Julieta

**WILLIAM SHAKESPEARE** (1564-1616). Este cel mai mare poet și dramaturg al literaturii engleze și, după unele opinii, al lumii. Se naște la 23 aprilie 1564, în orașul Stratford-upon-Avon și învață la școala secundară Grammar School. La vârsta de 21 de ani pleacă la Londra, unde studiază dreptul și pătrunde în lumea teatrului. Între 1599-1609, scrie „Sonete” – 154 de poezii adresate protectorului său, contele de Southampton, în palatul căruia este găzduit o vreme și se familiarizează cu pictura și muzica italiană. Opera dramatică a lui Shakespeare, rod al

celor 21 de ani de creație, alcătuită din 37 de plese (10 drame cu subiecte din istoria Angliei, 7 dedicate istoriei greco-romane, 5 tragedii și 15 comedii) poate fi împărțită, potrivit lui Leon Levițchi, în trei perioade distincte:

I, Perioada anilor 1590-1600, când scrie „Henric al VI-lea” (1590), „Richard al III-lea” (1592), „Richard al II-lea” (1595), „Henric al IV-lea” (1597), „Henric al V-lea” (1599). Umanismul lui Shakespeare se manifestă în special prin denunțarea atrocităților regilor sângeroși, cum este Richard al III-lea, și prezentarea, prin opoziție, a



monarhului ideal, în „Henric al V-lea”. Un personaj bonom, comic, este Falstaff, reprezentant al cavalerismului liniștit, dedicat petrecerii hedoniste a timpului. Tragediile din această epocă sunt „Titus Andronicus” (1593), „Romeo și Julieta” (1595), „Iuliu Cezar” (1599). Comedii în care se introduc în scenă și personaje mitologice, cu o certă notă de atemporalism, sunt „Visul unei nopți de vară” (1595), „Comedia erorilor” (1592), „Îmblânzirea scorpiei” (1593), „Cei doi domni din Verona” (1594), „Chinurile zadarnice ale dragostei” (1594), „Neguțătorul din Venetia” (1596), „Nevestele vesele din Windsor” (1597), „Mult zgomot pentru nimic” (1598), „Cum vă place” (1599) și „A douăsprezecea noapte” (1600).

II. Perioada anilor 1601-1608 cuprinde tragediile „Hamlet” (1601), „Othello” (1604), „Regele Lear” (1605), „Macbeth” (1605), „Timon din Atena” (1608), precum și comedii sumbre („dark comedies”): „Bine-i ce sfârșește

bine” (1602), „Troilus și Cresida” (1602), „Măsură pentru măsură” (1604), „Antoni și Cleopatra” (1606), aceasta numită „cântecul de lebadă al Renașterii engleze”, în ea idealurile înalte fiind înlocuite de pragmatismul existențial și de o viziune hedonistă asupra vieții. „Coriolan” (1607) este ultima piesă romană a lui Shakespeare.

III. Perioada anilor 1608-1612, în care Shakespeare scrie „Henric al VIII-lea” (1612), „Pericle” (1608), „Cymbeline” (1609), „Poveste de iarnă” (1610), „Furtuna” (1612).

Shakespeare poate fi considerat un clasic în adevăratul sens al cuvântului, în special prin perfecțiunea versurilor, un romantic, prin cadrele naturale nocturne, prin teme abordate, prin personajele inventate, baroc, prin grotescul tipurilor umane descrise, prin motivele *fortuna labilis* sau *la vida es sueño*, umanist, prin dimensiunea moralizatoare a operei și prin dorința de a ameliora sistemul social al vremii.

„Romeo și Julieta”, sublimă poveste de dragoste și tragedie cutremurătoare, este una din marile scrieri ale literaturii universale.

Subiectul piesei este relativ simplu, dar include o notă considerabilă de lirism, condensând în el povestea eternă a iubirii tragice, corelația de multe ori inevitabilă dintre Eros și Thanatos. Personajele principale, Romeo și Julieta, sunt reprezentanții a două familii rivale din orașul italian Verona, Montague și Capulet, aflate într-un ireconciliabil conflict, în care se angajează, de o parte și de alta, și Mercutio, prieten al lui Romeo, Benvolio, nepot al lui Montague, prieten al lui Romeo, Tybalt, nepot al Doamnei Capulet, frații Lawrence (Lorenzo) și John, aparținând ordinului călugărilor franciscani.

Dragostea celor doi tineri este pusă în pericol de vrajba interminabilă dintre cele două familii și de aceea Romeo și Julieta se cunună în secret. Conflictul se amplifică printr-un scandal provocat de Tybalt, care îl insultă pe Romeo. Mercutio și Tybalt se luptă pe străzile Veronei, Mercutio este rănit grav și moare, în timp ce Tybalt moare și el, lovit de sabia răzbunătoare a lui Romeo. În urma acestor întâmplări, prințul Escalus hotărăște trimiterea în exil a lui Romeo, iar pe Julieta o promite de soție lui Paris, un tânăr aflat în serviciul lui.

Julieta nu poate accepta soarta tristă de a fi iubită altcuiva, astfel că, sfătuită de călugărul Lorenzo, se hotărăște să simuleze sinuciderea, folosind o substanță somniferă cu efecte trecătoare, urmând să-i spună, printr-un curier, și lui Romeo despre acest șiretlic. Neavizat, Romeo ajunge pe ascuns la mausoleul lui Capulet pentru a o vedea, pentru ultima dată, pe iubita sa, dar îl întâlnește aici pe Paris, pe care îl omoară. Povestea ia cu adevărat o turnură tragică, pentru că Romeo, crezând-o pe Julieta moartă, se sinucide, folosind o otravă adevărată. Când Julieta se trezește, îl vede pe Romeo fără suflare și, luându-i pumnalul, la rândul ei se sinucide.

„Romeo și Julieta” e povestea tristă a doi tineri aparținând a două familii rivale, care se împacă prea târziu, văzând tragedia care s-a abătut asupra lor. Cei doi capi de familie decid să ridice o statuie celor doi îndrăgostiți, pentru ca povestea lor să dăinuie peste veacuri.

Prima întâlnire a protagoniștilor piesei are loc la balul organizat de familia Capulet, din care face parte și Julieta. Romeo are îndrăzneala de a veni într-un mediu ostil, travestit în pelerin, de unde rezultă și simbolistica biblică folosită în dialogul din actul I, scena 5, a pelerinului care vine să se închine la icoana Sfintei Fecioare. Cei doi tineri se îndrăgesc de la







### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (HUMANITAS)***

**Ex. 4/ p. 163.** Care credeți că este semnificația cuvintelor celor doi? Alegeți dintre variantele: ludică: cei doi se joacă de-a dragostea (sunt la un bal, își inventează roluri-mască, s-au cunoscut abia de câteva minute); gravă (o dovedește sacralitatea discursului: credință, sfîntenie, vină, har etc.); gravă, dar ei își închipuie că se joacă (își întorc cu măiestrie retorică metaforele, însă acestea îl conduc la sărut).

Dragostea dintre cei doi oscilează între sacru și profan, simbolurile divine, care asigură, tot timpul, registrul grav în care se înscrie această poveste de dragoste, fiind integrate într-un joc de societate: Romeo se travestește în „pelerin“, venit să cucerească „icoana“ Julietei.

### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)***

**Ex. 2/ p. 66.** Corelați *Scena 5 (Actul III)* cu o altă scenă a balconului din piesă, stabilind diferențele, după următoarele repere: cauzele despărțirii celor doi îndrăgostiți; prezența unor motive (pasărea, luna) cu semnificații diferite, opoziția zi-noapte.

Prima scenă a balconului se petrece în actul II, scena 2, într-o atmosferă de vis („O, sfîntă noapte! Mult mi-e teamă/ Că totu-i doar un vis, fiindcă-i noapte... “), la sfîrșitul căreia cei doi îndrăgostiți se despart, cu ideea de a se căsători cît mai curînd: „Romeo, un cuvînt și noapte bună!/ De ți-e cîstit amorul tău și vrea/ Căsătorie, dă-mi atunci de știre.“. Protagonistii sunt transfigurați de intensitatea trăirilor, Julieta dorindu-și transformări ciudate: „Glas de șoimar să am,/ Să pot momi un șoim atît de mîndru!“. Pentru Romeo, glasul Julietei îl fascinează cu „dulcea-i muzică“, ce transformă sunetul cel mai banal într-o muzică a sferelor celeste.

Îndrăgostiții simt, firesc într-o tragedie, presiunea timpului, care urmează legile subiective ale percepției umane, relativizarea lui fiind chinuitoare. Pînă a doua zi dimineața, vor trece, pentru Julieta, douăzeci de ani. Cu toate acestea, jocul dintre cei doi este de prelungire a timpului întîlnirii: nici mii de „noapte bună“ nu-i pot determina pe cei doi tineri să se despartă: „E-aproape ziuă; eu aș vrea să plec,/ Dar nu mai mult ca fata ce se joacă/ Lăsînd din mâini să-i zboare cîndărașul –/ Sărmanul rob în lanț – și-apoi îl trage/ Din nou spre ea, cu firul de mătase,/ Fiindu-i drag, dar și fiind și geloasă/ De libertatea lui... “. În cele din urmă, zeul Hypnos este lăsat să închidă ochii celor doi, care vor fi cuprinși de „somnul blînd“ al nopții, văzută ca un purtător al viselor, al stării de înălțare sufletească.

Cele două scene ale balconului stabilesc, în chip simbolic, **simetriile esențiale** ale acestei opere dramatice, momentele antinomice, de întîlnire și de despărțire, de extaz al dragostei depline și de sfîșiere lăuntrică, venirea zilei însemnînd, metaforic, în scena 5 din actul III, „Izvorul negru-al deznădejdiei noastre“. Iubirea ideală, în condițiile unei adversități neconciliate între cele două familii, nu se poate împlini decît într-un cadru nocturn, romantic, care estompează dramatismul lumii exterioare. Opoziția noapte/zi, sosirea, ca un destin irevocabil, a noii zile, care spulberă iluziile nopții, determină despărțirea celor doi iubii. Pasărea este astfel un mesager al destinului, în timp ce luna amplifică valențele erotice ale întregului cadru. Privighetoarea este un simbol al dragostei, pe cînd ciocărlia reprezintă ascendența uranică, solară, sub semnul lucidității și al rațiunii.

**Ex. 10/ p. 67.** Descoperiți ce funcție au următoarele episoade: participarea lui Romeo la balul familiei Capulet; lupta cu Tybalt și uciderea lui; izbucnirea molinei și izolarea cetății Mantua.

Toate aceste episoade precipită acțiunea, o îndreaptă spre un final fînest. Uciderea violentă a lui Tybalt, determinată de asasinarea lui Mercutio, schimbă echilibrul cosmic al destinului, în defavoarea personajelor implicate în aceste evenimente. De aceea, Romeo va fi prins într-un carusel tragic din care nu mai poate scăpa.



Pentru om, supus trecerii implacabile a timpului, destinul nu poate fi controlat. În mitologia greacă, nici zeii nu se puteau sustrage destinului construit de zeițele Moire. Destinul este necrușător pentru Romeo, personaj ce nu se poate împotrivi avalanșei de evenimente ce îl duc, în cele din urmă, la sinucidere, povestea de iubire devenind tragică. (H.S.)

**Alexandru Paleologu, 1972**

„Amantii iluștri pe care-i cunoaște istoria nu au fost tineri, și nici marii îndrăgostiți din literatură. Să nu ne înșele **Romeo și Julieta**. Aceasta nu este o piesă despre dragoste, ci despre dezastrele urilor ereditare. Adevărata piesă de dragoste a lui Shakespeare este **Antoni** și **Cleopatra**.”

**TRAGEDIE, TRAGIC.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari” din fr. *tragédie*, lat. *tragoedia*, „cântecul țapului”, în care personajele corului purtau măști de țap. Tragicul conține un conflict ce are ca deznodământ **înfrângerea sau dispariția unei valori umane**. Uneori tragicul este purificator. După Hegel, tragicul reprezintă ciocnirea a două forțe egale ca intensitate, fiecare existând în detrimentul celeilalte. O anume teroare a destinului, a zeitelor Moire, se înscrie în adevăratul spirit al tragediei clasice grecești. Personajele sunt supuse **hamartiei și hybrisului**, incapacității de a se descurca singure în fața secvențialității prestabilite a vieții. Aristotel vedea în tragedie „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai ornat cu tot soiul de podoabe, deosebit ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stârnind mila și frica, săvârșesc purificarea (*catharsis*) specifică unor asemenea emoții.” La sfârșitul unei astfel de experiențe purificatoare, spectatorul este eliberat de sentimentele negative, simte o elevație sufletească.

Din perspectiva clasicizantă, tragicul înseamnă unitatea formală a speciei, în timp ce romantismul și modernismul pun accentul pe forțele aflate în conflict. Dintre tragicii greci, se remarcă Eschil, Sofocle, Euripide, dintre cei romani Ennius, Pacuvius, Rufus, Nevius. Structura tragediei clasice presupunea alternanța între dialog și cor. Titlul tragediei este dat, de cele mai multe ori, de componenta corului: Hiketides – „Rugătoarele”, Eumenides – „Eumenidele” (de Eschil), Troades – „Troienele” (de Euripide).

235



concluzia piesei. În „*La Dernière Bande*”, Krepp, un personaj aflat într-o stare de avansată decrepitudine, ascultă la nesfârșit o bandă cu înregistrările sale din tinerețe. *Infratragedia* sau „textul nihilismului” pune în evidență personaje crepusculare, trăind în enclave spațiale și interioare, psihologice: ele sunt fără profesie, locuiesc în lăzi de gunoi, sunt supuse legilor biologice neiertătoare, toate acestea fiind expresii ale unui tragic existențial specific literaturii moderne. (Gh.S., H.S.).

**ACT.** Termenul provine (potrivit „*Dicționarului de termeni literari*”, Editura Academiei, 1976), din fr. *acte*, lat. *actus*, „acțiune”, „mișcare”. Numește principala împărțire a unei piese de teatru, determinată în special de situarea acțiunii într-o unitate de timp și spațiu (decor), păstrată din dramaturgia clasică. După un act se lasă cortina și spectacolul se întrerupe un timp, necesar de regulă schimbării decorurilor, dar și creării unei situații de așteptare din partea spectatorilor. Corneille, în „*Discurs asupra celor trei unități*” („*Discours des trois unités*”) consideră că „este necesar ca fiecare act să ne lase în așteptarea unui lucru oarecare”. Un act se împarte în scene sau, uneori, în tablouri. Uneori termenul de tablou îl substituie pe cel de act.

**SCENA** (fr. *scène*, it. *scena*, lat. *scaena*, gr. *skene*, „adăpost”, „refugiu”) este unitatea dramatică determinată de modificarea numărului de personaje aflate în acțiune, de intrarea sau de ieșirea personajelor din scenă. Diviziunea în acte a unei piese de teatru nu exista la greci, în timp ce romanii defineau prin act chiar drama. În „*Arta poetică*”, Horațiu împarte piesa în cinci acte. Această împărțire nu este însă acceptată de Molière, care scrie comediile de caractere și de moravuri în cinci acte, piesele fanteziste și bufoneriile în trei acte, iar farsele într-un singur act. Ibsen impune o altă regulă, a piesei în trei acte. Autorii moderni nu mai au o împărțire strictă a pieselor în acte, ei având tendința de a reduce pauzele (antractele).

**DIDASCALIA.** Termen ce provine din gr. *didaskalia*, „învățătură”. Reprezintă instrucțiunile adresate actorilor de autorii dramatici, cuprinzând inițial numele autorului, al actorilor, al organizatorilor spectacolului, iar în perioada modernă numele personajelor, timpul, spațiul, indicațiile scenice, situate înaintea replicilor propriu-zise.

Didascaliile conțin indicații de rostire și de tonalitate verbală, mediul în care se mișcă personajul, prezentarea muzicii și a sunetelor care se aud din fundal. Funcțiile didascaliei sunt multiple: precizează cine vorbește și cui i se adresează replica; menționează contextul și mediul în care se desfășoară dialogurile; descrie situații de comunicare verbală, nonverbală și paraverbală specifice textului dramatic. În teatrul modern, prin extensie, didascalia devine uneori mijloc de caracterizare a personajelor sau suplinește rolul narativ al textului propriu-zis, dându-i sensuri mai profunde.

**REPLICĂ.** Provine din fr. *réplique*, lat. *replicatio*, „a îndoii”, „a întoarce replica”. Termenul este consacrat de genul oratoric, ca modalitate de ripostă la un argument sau la intervenția anterioară a interlocutorului. Genul dramatic folosește replica drept o modalitate prin care un personaj dă un răspuns interlocutorului său. Trebuie făcută o deosebire între replică și simpla intervenție dintr-un dialog. Conflictul dramatic se evidențiază, cel mai bine, prin replicile antitetice. Replica este utilizată și în alte genuri: „Tu ești o undă, eu sunt o zare,/ Eu sunt un țărnamur, tu ești o mare,/ Tu ești o noapte, eu sunt o stea,/ Iubita mea, iubita mea.” (Mihai Eminescu, „*Repliei*”).

**DIALOG.** Termenul provine, potrivit „*Dicționarului de termeni literari*”, din fr. *dialogue*, lat. *dialogus*. Într-o operă literară desemnează conversația purtată de două sau mai multe personaje, fiind o modalitate de expunere în operele epice și dominantă în genul dramatic. Prin interferența replicilor din cadrul dialogului se realizează condițiile propice pentru realizarea intrigii. Dialogul poate fi interior, când personajul vorbește cu el însuși, ca în „*Hagi Tudose*”, de Barbu Ștefănescu-Delavrancea: „— Ba sunt opt... — Ba sunt zece! — Ce fel de zece? — Atunci dincolo, sunt opt! — Aș, nu se poate, aseară i-am numărât”. Dialogul a folosit și la crearea unor opere cu caracter filozofic, precum „*Dialogurile*” lui Platon. Dimitrie Cantemir organizează un dialog cu el însuși, în „*Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea*”. Giudețul trupului cu sufletul” (1698), iar G. Călinescu își expune ideile estetice prin dialog, în „*Universul poeziei*” (1939).



**MONOLOG.** Termenul provine din fr. *monologue*, pr. *monologos*, „vorbit de unul singur” sau, în literatura de introspecție, vorbire a personajului cu sine însuși. În teatru, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, monologul este o convenție artistică prin care un personaj își comunică direct gândurile sau înfățișează asupra unor fapte petrecute în afara scenei. Monologul devine, astfel, uneori, o modalitate de expunere cu sens narativ, după cum poate avea accentuat caracter liric, în ambele cazuri fiind supus convențiilor genurilor literare respective.

În sens general, orice act de comunicare în care rolurile de emițător și de receptor rămân fixe este un monolog, o acțiune verbală unidirecțională. Monologurile pot fi clasificate după mai multe criterii: a) după relația cu dialogul: monologuri independente și monologuri inserate în dialog; b) după scopul comunicării: monologul narativ, argumentativ-explicativ, persuasiv. Monologul narativ relatează o întâmplare, cel explicativ-argumentativ vine să răspundă la întrebări existențiale sau fenomenale, în timp ce monologul persuasiv încearcă să convingă interlocutorul de un anumit lucru. Cazuri particulare ale monologului persuasiv sunt cele publicitare sau electorale.

Monologul interior devine o modalitate de construcție a romanului modern. Autenticitatea este dată, în romanul lui Marcel Proust, tocmai prin monologul interior, determinat de fluxul conștiinței și de memoria involuntară.

**TIRADĂ.** Termenul provine din fr. *tirade*, cf. verbul *tirer*, „a trage”. Potrivit „Dicționarului de termeni literari”, tirada este, în opera dramatică, o lungă suită de fraze (sau de versuri), în care personajul amplifică retoric aceeași idee, cu intensă participare afectivă și fără întrerupere, adresându-se celorlalte personaje și, în spectacolul scenic, auditoriului. În tiradă, personajul își expune aforisme, reflecții personale, își manifestă verva retorică, trăsătura dominantă fiind retorismul. O tiradă în proză expune Don Rodrigue din „Cidul”, de Corneille, cunoscută fiind și tirada lui Cyrano, „a nasului”, din „Cyrano de Bergerac”, de Edmond Rostand. Tirade folosesc și scriitorii Schiller, Dumas, Hugo sau Hasdeu. Remarcabilă este tirada lui Ștefan cel Mare din drama „Apus de soare”, de Barbu Ștefănescu-Delavrancea: „Oh! pădure tânără!... Unde sunt moșii și strămoșii voștri? [...] Unde sunt... bătrânul Manuil și Goian, și Știber, și Cănde, și Dobrul, și Iuga și Gangur, și Gotea, și Mihai Spătarul, și Ilea Huru comisul, și Dajbog pârcașul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur? Pământ! Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriași”. Tirada în proză mizează pe cadența frazelor și pe figurile retorice, în timp ce tirada în versuri devine intens declamativă prin mijloacele prozodice ale textului.

**SPECTACOL.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *spectacle*, lat. *spectaculum*, din *spectare*, „a privi”, și denumește o reprezentare scenică a literaturii dramatice în fața publicului. La egipteni, asiro-babilonieni, hitiți și la civilizațiile asiatice se practica spectacolul religios. La greci, spectacolul avea caracter sacru, fiind legat de numele zeului Dionysos, pentru sărbătorirea căruia se instituieră patru mari sărbători: Marile Dionysii, Antesteriile, Leneele, pentru sărbătorirea câmpurilor. În Marile Dionysii se reprezentau tragediile, în timp ce în Lenee comediile. Pentru Dionysos al câmpurilor. În Marile Dionysii se reprezentau tragediile, în timp ce în Lenee comediile. Pentru scenă se foloseau mașinării complicate, Euripide abuzând de finalurile prevăzute cu *deus ex machina*. Tragedienii aveau încălțări înalte, numite coturni, pentru ca mișcările să fie maiestuoase, în timp ce comedienii aveau costume care stârneau râsul.

Un rol important îl ocupa *choregul*, un cetățean înstărit care se angaja să finanțeze întreaga lucrare dramatică, el făcând selecția și reținând trei tragici, care prezentau o tetralogie (trei tragedii și o dramă cu satiri) și cinci comici. Juriul, compus din zece spectatori, îl desemna pe câștigător, care primea un tripod de bronz, închinat altarului zeului Dionysos. Femeile puteau asista la orice piesă, cu excepția comediilor, care aveau un caracter obscen, atât prin costumație, cât și prin ideatică. Personajele feminine oboli. Pericle a înființat un fond acordat cetățenilor săraci (*theoricon*) pentru a participa la teatru.

Spectacolul nu mai are caracter sacru la Roma, unde se oferă reprezentații, alături de naumachii și lupte cu gladiatori, de către *respublica* sau de către magistrați. Prima reprezentație de acest tip are loc în anul 240 î.Hr. În jurul anului 200 î.Hr., apar și comediile, numite *palliata*, dacă aveau cadru grecesc, și *togata*, dacă acesta era roman. Tragediile grecești se numeau *cothurnata*, iar cele cu subiect roman *prætexta*. Romanii foloseau scene de lemn, cortina, iar spectacolul începea după-amiaza și dura două-trei



ore. Băncile de lemn au fost folosite pentru prima dată în anul 145 î.Hr., iar Pompeius Magnus a construit un teatru foarte mare, cu o capacitate de 20 000 de locuri. Actorii erau considerați o categorie inferioară, fiind conduși de *dominus gregis*, protagonist și impresar în același timp. În Imperiul Bizantin, spectacolul teatral se transformă în pantomimă, bestiomachii, curse de care.

Evul Mediu marchează întoarcerea la teatrul de mistere, „sacru”, cu o excepție, în Spania, unde spectacolul devine laic. Italia promovează *commedia dell' arte*. În Anglia se impun autori de talia lui Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, în timp ce Spania secolelor XVI-XVII are nume sonore pe Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, iar Franța se distinge prin Racine, Molière, Corneille.

De-a lungul timpului, spectacolul nu a fost agreat de oameni importanți: Solon se opune invenției lui Thespis, Tertullianus interzice frecventarea spectacolelor de către creștini, Parlamentul englez închide teatrele între 1642 și 1660, iar J. J. Rousseau, în „*Lettre sur les spectacles*” (1758) îi adresează lui d'Alembert o virulentă critică împotriva teatrului. Prin romantici, spectacolul dramatic începe să se consolideze, devenind treptat ceea ce reprezintă astăzi în arta teatrală și în viață socială modernă.

**SUSPANS.** Termenul provine din fr. *suspense*, engl. *suspense*. Este un moment de așteptare în spectacolul dramatic, trezind în spectator sentimente de neliniște sau de spaimă față de ceea ce va urma. Inițial suspansul a fost apanajul povestirii, apărând în romanele gotice sau în literatura fantastică a romanticilor (E. T. A. Hoffmann sau Edgar Allan Poe, de pildă), convingând cititorul să aștepte cu nerăbdare și cu teroare ceea ce se va întâmpla în continuare. Suspansul este cultivat în romanele rocambolesci, în literatura misterelor, constând în aparițiile terifiante, fantastice. Un promotor al suspansului în cinematografie este Alfred Hitchcock. Artă filmului speculează din plin tehnica suspansului, împingându-l de multe ori la nivel paraestetic, speculându-se doar șocul fizic produs de acțiune. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

## G. CĂLINESCU

### Anunțuri matrimoniale

G. Călinescu este și cronicar al unor evenimente sociale cu sens anecdotic, consemnate în lungi serii de tablete literare, în care inventivitatea scriitorului este remarcabilă. Contrastul șocant sau comic dintre intenție și realitate, în diversitatea aspectelor vieții cotidiene, este comentat în registru ironic și în această scurtă tabletă, prin disproporția dintre pretențiile celor ce lansează anunțul și realitatea ofertei posibile. Astfel, deși operează în planul relațiilor umane afective, cele mai multe texte seamănă cu o reclamă la un produs comercial, nelipsitul prospect de utilizare, astfel încât scriitorul se întreabă: „Care funcționar serios, nevicios, caracter, post sigur, avea-va norocul pentru căsătorie fericită de Domnișoară ideală, 27, provincie, ceva avere? Scrieți amănunțit sub Ideală.”

O altă reclamă este, la fel, plasată sub semnul misterului: „Domnișoară 27 ani, simpatcă, gospodină, 50 000 lei plus altele, dorește căsătorie, reangajat sau meseriaș stat serios.” Un pensionar transmite, implicit, date despre sine, putând fi, de pildă, corpolent sau cu gusturi ale „crailor de Curtea-Veche”, pentru că „dorește cunoștință persoană corpolentă cu casă sau profesionistă.” Un contabil pare atras de bani: „Tânăr contabil autorizat, serviciu bun, nevicios, dorește căsătorie bogată.” Pentru a nu induce teama candidatelor fără șanse, își micșorează pretențiile în legătură cu precizarea „bogată”: „bogată (relativ)”.

Un mare scriitor român își etalează, în stil de cronică literară, calitățile profesionale, inclusiv indiferența pentru aspectul material al lucrurilor: „Intellectual de mare prestigiu, studii universitare, literat cunoscut, ani 30, fără vicii sau defecte fizice, însușiri excepționale, simpatcă, suflet desăvârșit, existență absolut sigură, caută căsătorie numai domnișoară 17-25 ani, sănătoasă, instruită, absolut frumoasă și desăvârșit cinstită. Situație materială indiferentă.”



Un „cheferist“, salariat la modă și privilegiat al vremii, este bucuros că și-a găsit perechea prin anunțuri matrimoniale și caută să le consoleze pe celelalte candidate: „Celorlalte mulțumiri pentru atenție și le urez noroc.“

Poezia nu rămâne inutilă în această mare de anunțuri, astfel că scriitorul se întreabă ironic la sfârșit: „Unde ni sunt visătorii?“, reluând versul lui Vlahuță și citând în întregime o „proză ritmată“: „Avara-mi fire în complimente, ție ți-am dat nemăsurate! Și dacă n-au fost îndeajuns. Vina-i secretu-ți de nepătruns! Tristetea din suflet avută... Energica-mi ființă mi-o alintă! Oriunde «Geniu bun» viața să-ți fie. Numai sănătate, lumină, virtute, fericire!“. Expeditorul acestui anunț se autodefinește ca un erou cotidian, ceea ce demonstrează că discordanța dintre pretenții și realitate este enormă, dar și adevărul că, de fapt, cotidianul reprezintă lumea obișnuită, cu toate căderile și înălțările sale. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 147. Prin ce se caracterizează limbajul publicitar? Enumerați cinci caracteristici ale acestui tip de discurs (de exemplu, frecvența folosirii cifrelor).

Sloganurile publicitare, pentru a fi eficace, trebuie să se adreseze unui segment larg de beneficiari, să fie accesibile, și să îndeplinească, într-adevăr, ceea ce se afirmă în conținutul lor. În acest scop se apelează de multe ori la jocuri de cuvinte, la un limbaj voit bombastic sau paradoxal, uneori cu enunțuri și asocieri lingvistice facile, prin care se încearcă atragerea clienților din toate clasele sociale și cu grade diferite de cultură. Uneori se folosesc argumente statistice sau parametri de calitate ai produsului care face obiectul reclamei, se subliniază noutatea lui și prețul accesibil, argument hotărâtor pentru o anumită categorie de cumpărători. (H.S.)

*Manualul ROSETTI*

## ANA BLANDIANA

### Cuplu

ANA BLANDIANA (n. 1942). Poetă și prozatoare. Debutază editorial cu placheta „Persoana întâia plural“ (1964), tema lirică principală a acesteia fiind candoarea, pe care poeta o mărturisește în mod nemijlocit: „candoarea mi-a-nflorit-o în ochi definitiv“. Imaginea existențialistă a naturii își face loc cu subtilitate în versurile volumului, prin vagi trimiteri la Camus, tocmai prin dorința irepresibilă de contopire cu apa, de identificare absolută cu elementele vitaliste ale acesteia: „Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze de la tâmpie până la glezne/ Iubiții mei, priviți dansul acesta nou, nou, nou/ Noaptea-și ascunde ca pe-o patimă vântul în bezne/ Dansului meu i-e vântul ecor“ („Dansul în ploaie“). „Călcâiul vulnerabil“ (1966) exprimă o altă viziune asupra lumii, în care sentimentele devin fetiș, sunt transferate parcă de pe hard-diskul unui calculator cu program limitativ: „Doamne, câtă literatură conținem!/ Sentimentele – vă amintiți – le-am învățat încă la școală.// În jurul patului

celui ce moare ei plâng./ Dar nu se contaminatează de moarte nici unul...“. „Intoleranța“ cere sensul direct al cuvintelor, reconstituirea Logosului Primordial, sunetele se vor încărcate de semnificații transmaterializatoare, nu goale și seci ca sunetele, ca râsetele inconștienților: „Vreau tonuri clare./ Vreau cuvinte clare./ Vreau mușchii vorbelor să-i simt cu palma./ Vreau să-nțeleg ce sunt, ce sunteți./ Delimitând perfect de răs sudalma“. „Vulcanii“ induce imaginea parnasiană a sfârșitului apocaliptic de lume, atunci când „carnea pietrelor se va usca“. În „A treia taină“ (1969), Ana Blandiana încearcă să descopere începutul inocent al lucrurilor, pentru că starea de adult este maladivă: „Caut începutul răului/ Cum căutam în copilărie marginile ploii...“. Vremea s-a desacralizat însă, pentru că profeții au murit, imaginea apocaliptică și expresionistă a sfârșitului fiind impresionantă: „S-au stins profeții în pustie./ Și îngeri cu aripile-atârând/ Sunt duși încolonați/ Și strânși în piețe“. În „Cincizeci de poeme“ (1970) apar



figurile biblice, Fiul, Tatăl, iar Poezia devine act esențial de cunoaștere. Simbolurile erotice sunt mai puternic reprezentate în „Octombrie, Noiembrie, Decembrie” (1972). Copacii sunt prinși de o lumină suavă, lăptoasă, pentru că brsul se asociază Thanatosului, iar Ingerii goi aruncă semințe printre copaci pentru cuplul adamie: „Pe unde calcă/ Talpa strivește fruct/

Și-nseamnă/ Sămânța destinată nerodirii.” Poezii sunt purtați de râurile zeului Hypnos pe cărări îndepărtate. Alte volume de poezii sunt „Poezii” (1974) și „Ochiul de greier” (1981), în care nota de senzualitate nu dispare întru totul, „Ora de nisip” (1983), „Întâmplări de pe strada mea” (1988), „Arhitectura valurilor” (1990), „La cules de îngeri” (1998), „Cartea albă a lui Arpagie” (1998).

Poezia „Cuplu” are, ca temă, ilustrarea unui mit original, al androginului, ființă fabuloasă din mitologia greacă, ce reunea, într-o singură întrupare, trăsături masculine și feminine. Androginul este pedepsit de Zeus pentru trufie și puteri miraculoase și separat în două jumătăți, aflate apoi în eternă căutare de sine, în dorința de recompunere a întregului, ca expresie a refacerii armoniei începuturilor. Platon, în „Banchetul”, explică astfel misterul atracției erotice, cauză a veșnicei căutări și a nefericirii umane: „Eros este cel ce împreunează frânturile vechii naturi, el își dă osteneala să facă din două ființe una singură; el încearcă să vindece nefericirea ființei umane.”.

Poezia Anei Blandiana transpune în imagini poetice implicațiile umane ale separării celor două principii, masculin și feminin, devenite antinomice, aflate însă într-o atracție perpetuă, pentru a reface starea de armonie primordială, legătura cu universul original: „Unii te văd numai pe tine,/ Alții mă văd numai pe mine,/ Ne suprapunem atât de perfect/ Încât nimeni nu ne poate zări deodată.”. Iubirea e, în această viziune, un sentiment intrinsec, plin de mister, greu de perceput din afară, o trăire imaterială și diafană, duală însă, privită mereu din cele două perspective, ale fiecărui component al cuplului erotic, ca un păcat original, o pedeapsă de a nu reconstitui niciodată întregul: „Tu vezi numai luna,/ Eu văd numai soarele,/ Tu duci dorul soarelui,/ Eu duc dorul lunii,/ Stăm spate în spate.”.

Cuplul erotic, reunit sub semnul androginului, are totuși, în ciuda multor asemănări, imperfecțiunea tardivei reîntregiri: „Oasele noastre s-au unit de mult,/ Sângele duce zvonuri/ De la o inimă la alta.”. Rămâne mereu o zonă de mister greu de explorat, cu zvonuri nelămurite ale ființei, cu dulci senzații tactile, devenite un dulce joc al cunoașterii: „Cum ești?/ Dacă ridic brațul/ Și-l întind mult înapoi,/ Îți descopăr clavicula dulce/ Și, urcând, degetele îți ating/ Sfintele buze./ Apoi brusc se-ntorc și-mi strivesc/ Până la sânge gura,/ Cum suntem?”. Legătura imperfectă dintre cele două ființe duce la bizareri biologice; în loc să fie mai puternică, noua ființă, deși are patru mâini și patru picioare, este vulnerabilă, cu disfuncții în coordonarea acțiunilor de apărare împotriva dușmanilor: „Avem patru brațe să ne apărăm,/ Dar eu pot să lovesc numai dușmanul din fața mea/ Și tu numai dușmanul din fața ta,/ Avem patru picioare să alergăm,/ Dar tu poți fugi numai în partea ta/ Și eu numai în cealaltă parte.”. Mai mult, despărțirea celor două trupuri contopite în această unire simbiotică imperfectă devine imposibilă, iubirea însemnând o viziune profundă asupra vieții și a morții: „Orice pas este o luptă pe viață și pe moarte./ Suntem egali?/ Vom muri deodată sau unul va purta,/ Încă o vreme,/ Cadavrul celuilalt lipit de el/ Și molipsindu-l lent, prea lent, cu moarte?”. Fericirea într-un cuplu înseamnă asumarea totală a existenței, cu toate avatarurile ei, inclusiv fenomenul extincției, al morții individuale.

În condițiile pierderii nemuririi originare, cuplul nu mai e privit ca o formă paradiziacă de existență umană, de refacere a ordinii inițiale; nu îi este dată nici măcar fericirea simplă, gen Filemon și Baucis, sortiți de zei să moară simultan, ci dimpotrivă, despărțirea rămâne o povară a vieții pentru celălalt: „Sau poate nici nu va muri întreg/ Și va purta-n eternitate/ Povara dulce-a celuilalt,/ Atrofiată pe vecie,/ Cât o cocoasă,/ Cât un neg...”. Ființele umane nu pot atinge iubirea deplină, paradiziacă, prin urmare nici contopirea perfectă ce ar rezulta de aici: „Oh, numai noi cunoaștem dorul/ De-a ne putea privi în ochi/ Și-a înțelege astfel totul, Dar stăm spate în spate,/ Crescuși ca două crengi/ Și dacă unul dintre noi s-ar smulge,/



Jertfindu-se pentru o singură privire,/ Ar vedea numai spatele din care s-a smuls/ Însângerat, înfrigurat./ Al celuilalt.“. Imposibilitatea de a vedea, măcar în moarte, fața celuilalt, femeie sau bărbat, a partenerului ca principiu contrar proiectat în eternitate, relevă încă o dată misterul impenetrabil, absolut al condiției umane. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 1/ p. 54. Demonstrați că poezia este o transpunere în registru liric a mitului androgenului.

Cuplul, în viziunea Anei Blandiana, este o încercare de recompunere, din jumătăți, a androgenului, ființă legendară, existând ca bărbat și femeie într-un singur trup. Atât bărbatul, cât și femeia constituie entități modificate ale unui arhetip de la începutul timpurilor, când nemurirea era posibilă. Această încercare de reunire a celor două ramuri ale arhetipului se manifestă și în spațiul imagistic al poeziei: „Oasele noastre s-au unit de mult,/ Sângele duce zvonuri/ De la o inimă la alta./ Cum ești?/ Dacă ridic brațul/ Și-l întind mult înapoi,/ Îți descopăr clavicula dulce...“. În ciuda complexei alcătuirii a cuplului, cu orizontul lui bogat de trăiri și de mister, totuși, un singur impediment, esențial, rămâne: arhetipul, **ramura** inițială din care derivă cele două tipuri umane, nu poate fi refăcut, acest lucru arătând incapacitatea părților de a distinge și de a atinge complexitatea rădăcinii originare. (H.S.)

*Manualul EDP*

## JULIUS EVOLA

### Mitul androgenului

Julius Evola este un cunoscut reprezentant al dadaismului italian, dar și un antropolog, un cercetător al misterelor străvechi și al miturilor esențiale. În acest fragment, care face parte din lucrarea „**Metafizica sexului**“ (1994), el prezintă vechi mituri, după care dualitatea constituie un eveniment ulterior creației originare, unicitatea singură fiind expresia perfecțiunii primordiale. Autorul se întâlnește aici în aprecieri cu Mircea Eliade, care studiază, în lucrările sale de istorie a religiilor, ideea unicității în mitologiile greacă, egipteană și iraniană. Androgenul este, după Mircea Eliade, „totalitatea forțelor magico-religioase solidare ale celor două sexe“. În scrierile apocrife creștine, Adamul cel dintâi era androgin, inițiala nediferențiere sexuală fiind un principiu al nemuririi, al existenței nealterabile la trecerea timpului. Mai toate zeitățile primordiale nasc singure, după un principiu superior de concepere a lumii. Fenixul chinez, simbol al regenerării, era hermafrodit și naștea Embrionul de Nemurire. În doctrinele gnosticilor, androgina este prezentată ca un simbol al stării inițiale, nemuritoare.

Androgenul este o ființă cu atribute multiple, atât feminine, cât și masculine. Ideea de bisexualitate se leagă de toate conceptele ce privesc istoriile unor târâmuri legendare. În legendara Atlantidă și în insula Thule din legendele germanice, oamenii se înmulțeau prin duplicare, unii trăind o mie de ani, ca urmare a unor modificări genetice, alții optzeci de ani, regenerându-se printr-un sistem de cristalite ce concentrău energia solară, pentru o altă durată de optzeci de ani. Androgenul se referă tocmai la perioada de tranziție dintre aceste epoci, când are loc o „normalizare“ a ființei umane, rezultând chinurile fără sfârșit ce fac trecerea spre mortalitate, viață scurtă și boli multe. După Platon, în „**Banchetul**“, exista o rasă primordială, „a cărei natură «nu era cum este astăzi, ci cu totul alta», și a cărei «ființă însăși a dispărut»“. Reprezentanții acestei rase androgine erau stăpâniți de o trufie nemăsurată și „ei s-apucară să se suie-n cer ca să se înstăpânească pe zei“. Prin urmare, androgenii, rezultat al degradării arhetipului nemuritor, proveniți din ființele ce se înmulțeau asexuat, sunt o verigă în formarea speciei umane. Atracția



erotică este o tendință nostalgică de întoarcere în trunchiul din care au fost desprinși. Eros, zeul iubirii, simbolizează tocmai tendința de refacere a naturii originare, a trunchiului comun pierdut.

Julius Evola demitizează această idee primă, rămasă dintr-un trecut uitat, al unei civilizații mult superioare, după cum afirmă arheologii John Anthony West și Graham Hancock (ultimul în „Amprentezele zeilor”), și consideră că întreaga problematică trebuie înțeleasă în plan metaforic, fiind vorba de existența unei ființe absolute, care ar putea fi esența minții umane. Ideea, în plan metaforic, a mitului androginului ar putea fi reprezentată de legătura nemijlocită între Eros și nemurire. (H.S.)

Manualul ROSETTI

## IOAN SLAVICI

### Mara

/ IOAN SLAVICI (1848-1925). Prozator, nuvelist și romancier. Lumea operei lui Ioan Slavici crește direct dintr-o realitate reprezentativă pentru marginea vestică a Ardealului, într-un sfârșit de secol al XIX-lea. Scriitorul, adept al realismului, curent apărut năvalnic și masiv la orizontul esteticii literare a timpului, nu face mari eforturi de invenție narativă, ci desprinde din magma primordială a vieții secvențe reprezentative, cele mai multe infuzate cu semnificații etice. Plimbă adică, de-a lungul unui drum, o oglindă, celebra oglindă-metodă de creație a realismului, care transpune în plan imaginar scene și fapte compatibile cu realul/Ca și la Rebreanu mai târziu,

scriitor ivit și el dintr-un filon de aur creator al Ardealului, Slavici își ia mai întâi în stăpânire, secvență cu secvență, un teritoriu epic pe care își va ridica apoi marile construcții artistice. Va scrie deci povești și nuvele, publicate periodic, ca și în cazul lui Eminescu sau Creangă, în aceleași „Convorbiri literare” de la „Junimea” ieșeană: „Popa Tanda”, „Scormon”, „La crucea din sat”, „Gura satului”, „Budulea Taichii”, pentru ca în 1881, alături de unele din acestea, să-i apară, în primul volum de proză, „Novele din popor”, prima scriere cu adevărat notabilă. „Moara cu noroc”, urmată de „Pădureanca”, în 1884, și de romanul „Mara”, în 1906.

Romanul „Mara” prezintă istoria unei femei din Ardeal, care, prin hărnicie și perseverență, obține o poziție socială privilegiată în arealul negustoresc al locului. Mara Bârzovanu, „prima femeie capitalist din literatura română” (Nicolae Manolescu), nu este însă o femeie fericită: ea muncește din greu, strângând ban cu ban, pentru a-și propulsa copiii într-o sferă a vieții mai lipsită de grija zilei de mâine. Dezideratul său se împlinește, fiind de fapt singura condiție de supraviețuire într-o lume împărțită în săraci și bogați.

Traseul ascendent pe linie economică nu coincide totuși cu linia vieții dorite de fiecare personaj: Mara își elimină orice sentiment uman pentru a ajunge la poziția socială râvnită, Persida devine bogată, o copie perfectă a mamei sale, la rândul său nefericită, în timp ce Națl, soțul ei, cade în patima beției. Idealul Marei este de a-și pune la adăpost cele două odrasle, pe Trică, angajat la un cojocar, și pe fiică, Persida, trimisă la mănăstire, apoi revenită în viața socială și urmând aceeași cale deschisă de mama ei. Mara este un personaj complex, contradictoriu, oscilând între resemnare („Omul are data lui și nici în bine, nici în rău nu poate să scape de ea”) și mândria de a avea copii buni („copii ca ai mei nimeni nu are”), ceea ce o determină să muncească mai departe, pentru a dobândi o acceptabilă stare materială. Ca să-i pregătească pentru viață le dă sfaturi, care contravin uneori bunei morale: lui Trică, spre exemplu, îi cere să nu se scandalizeze de avansurile patroanei, cu condiția să-și țină gura. Pe fată vrea să o mărite cu un candidat la preoție, Codreanu, dar nu reușește, pentru că „popa (tatăl lui Codreanu) cerea marea cu sarea”. Legătura Persidei cu Națl, cu „spurcatul de neamț”, îi trezește însă o vie împotrivire:

„Neam de neamul meu – exclamă ea – nu și-a spurcat încă sângele!”.



Mara are o putere de muncă neobișnuită, e perseverentă în dobândirea unei averi însemnate în contextul social al capitalismului timpuriu, încercând să asigure copiilor ei o viață îndestulată. Dragostea înfiripată între Națl și Persida are și o latură tragică, flăcăul mărturisind avaturile întâlnirii dintre ei, într-o tonalitate demnă de „Romeo și Julieta”. Persida este o fire voluntară, gata să-și răzbune fratele când acesta este bătut de altul mai agresiv, aruncându-se în luptă, chiar în apele Mureșului, devenind scutierul fratelui inocent, care nu reacționează cu promptitudine în fața agresiunii și a răului social. De altfel, Codreanu, surprins de caracterul ei, va mărturisi: „Prea multă femeie!”, recunoscând puternica fire a Persidei, fără a uimi, dacă ținem seama că este fiica unui personaj ca Mara. Romanul realist nu exclude nici notele naturaliste și moralizatoare, ilustrate prin paricidul comis de Bandi, într-o criză de demență, asupra bătrânului Hubăr. „Mara” premerge sfârșiturile hollywoodiene ale filmelor, având un final fericit, excepție făcând crima comisă de Bandi, fiu rezultat dintr-o greșeală din tinerețe a lui Hubăr cel bătrân.

Mercantilismul societății în care trebuie să fii bogat pentru a supraviețui, având, cu toate acestea, în final soarta comună a cerșetorilor, este atacat de Slavici prin exemple concludente, lumina unei asemenea lumi risipindu-se într-o tonalitate sumbră, din care răzbate cu greu o speranță de schimbare. Totul se va desfășura într-o liniaritate strivitoare, aplatizantă: urmașii Persidei vor deveni, la rândul-le, un fel de Mara în miniatură, atunci când timpul îi va determina să se descurce singuri, să-și ia în stăpânire propriul teritoriu existențial. În universul acesta alienat, nu sunt permise nici un resentiment, nici o înduioșare, lucrurile sunt predeterminate de legi economice aspre, lumea se populează tot mai mult cu mici Harpagoni care prețuiesc banul și înlătură, pentru a-l obține, orice urmă de omenie, după cum singură mărturisește Mara: „Banul, draga mamei – urmă ea –, banul e mare putere, el deschide toate ușile și strică toate legile...”.

Tipologic vorbind, Mara este o învingătoare în sistemul încâlcit al relațiilor capitaliste care abia se înfiripă. Rolul ei este pozitiv, pentru că îi implică pe Trică și pe fată, Persida, în realitățile aspre ale vieții, ajutându-i să ajungă pe o treaptă mai înaltă, lucru ce se împlinește numai în parte, Persida pășind pe urmele mamei, devenind un fel de dublură a acesteia, totuși cu personalitate distinctă. Învățăturile date de mamă sunt sănătoase, bine venite într-o societate surprinsă într-un moment de criză, specific începuturilor: „banul agonisit e dovadă de vrednicie”. Din punct de vedere economic, Mara este un personaj rapace, un Harpagon calculat: apriga femeie nu dă bani pentru ca Trică să scape de militarie, nu vrea să dăruiască nici măcar suma cu mult micșorată de la botezul nepotului, dar nu folosește acești bani nici în folosul propriu. Povestea lui Trică ocupă un rol special în economia romanului, având un fir narativ distinct.

Romanul are un incipit abrupt, capitolul „Sărăcuții mamei” prezentând mai întâi personajele implicate în acțiune: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, săracuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă noroc”. Spațiul se conturează printr-o privire panoramică a împrejurimilor: „Marți dimineața Mara-și scoate șatra și coșurile pline în piața de pe țărmurile drept al Mureșului, unde se adună la târg de săptămână murășanii până de pe la Sovârșin și Soboteliu.” Atmosfera romanului este de târg flamand, baroc prin aglomerarea de obiecte și de unelte specifice negustoriei, ceea ce prefigurează o lume de un pictural inedit. Scena finală a romanului încheie în ea absurditatea existențială a unor categorii sociale, pentru că, după uciderea lui Hubăr cel bătrân, „în casă era liniște și Bandi râdea înainte.” Între aceste două scene, de început și de sfârșit, se succed o serie de capitole ce marchează evoluția sinuoasă a personajelor: „Maica Aegidia”, „Ani de tinerețe”, „Zbuciumare”, „Inima, săraca”, „Datorii vechi”, „Isprăvile lui Trică”, „Verboncul”, „Norocul casei”, „Pace și liniște”. Realitatea dură a târgului ardelean, descrisă de Slavici, amintește de „Hard Times” de Charles Dickens sau de „Colț alb”, de Jack London, în care oamenii luptă din greu pentru supraviețuire.

Dincolo de acerba luptă pentru existență, „Mara” este și un roman de dragoste, cum observa de altfel Șerban Cioculescu: „Cartea e povestea tulburătoare a unei iubiri care se



înfiripează prin coup de foudre, adică instantaneu, cu puterea unei fatalități. Tribulațiile acestei iubiri, până ce tinerii se căsătoresc în taină în fața unui preot ortodox, iar pe urmă și variațiile de temperatură ale acestei căsătorii, în care cel mai slab și nestatornic este Hubărnațl, în timp ce Persida este fiica vrednică a mamei sale, voluntară și hotărâtă; iar când bărbatul ei, după ce își vede visul cu ochii, își temperează iubirea și își nesocotește îndatoririle, ea ține o măcelărie la Viena și apoi o cârciumă prin părțile Aradului. Așadar, interesul principal al cititorului este atras de această dragoste într-un fel nelegiuită, deși consacrată prin taina căsătoriei religioase – nelegiuită pentru că nici unul dintre tineri nu primește binecuvântarea părinților săi.

Există deci în roman, în capitolul IV, „Primăvară“, și o pagină plină de poezie, când se exprimă cei dintâi fiori ai dragostei, atunci când Națl trece prin fața mănăstirii unde se afla Persida, fiind atras nu de cioburile unui geam spart de vânt, ci de chipul frumos al fetei care se ivește la fereastră, alături de maica Aegidia. Clădirea poate fi un exemplu clasic al vremurilor revolute: „Și jos, și sus, ferestrele acelea erau date în alb, ca să nu se vadă prin ele, și nu se deschideau niciodată. [...] Zidirea mănăstirii se sfârșea însă în fața măcelăriei, iar mai departe-n spre stânga era grădina mănăstirii, împrejmuită cu un înalt zid de piatră.“

Iubirea dintre cei doi se întemeiază tocmai pe această imagine instantanee a unei femei frumoase, rezultată din impactul vântului asupra ferestrei: „Națl s-a dus să vadă și a văzut – nu fărâmurile de geam, ci o fată, care îi părea grozav de frumoasă. [...] Din întâmplare însă, Persida, care alergase și ea să vadă ce s-a întâmplat, era chiar mai tânără, mai frumoasă și mai plină de farmec decât cum Națl era-n stare să și-o închipuiască.“. Nota de mister ce sălășluiește asupra femeilor dintr-o mănăstire este deplină: „Acolo, chiar bătrână fiind, femeia pare tânără, chiar urâtă, pare frumoasă.“. Întâlnirea privirilor celor doi îi induce fetei un fulgurant sentiment de dragoste; totul se datorează unei greșeli comise de călugărița Aegidia:

„Femeie mai așezată și mai cuminte, ba chiar călugăriță, maica Aegidia tresări când văzu, peste drum, pe Națl, băiatul Hubăroaiei, stând cu ochii țintă la fereastră. Îl știa de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, și mintea i se oprea în loc văzându-l atât de îndrăzneț.

– Sidi! grăi dânsa mâhnită și apucă fata de braț, ca s-o dea din vederea tânărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră și ochii Persidei asupra tânărului cu șorț curat, cu obraji rumeni și cu mustața mică, acum își dete și ea seamă de ce stă acel tânăr acolo.“

Reacția fetei este instantanee: „Obraji ei se umplură de sânge, și îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.“. Fereastra devine un **cădru magic**, în apropierea căruia se petrecuse actul cvasihierofanic de inițiere a iubirii. **Infuzia cu dragoste** este neștiută, ca într-un contact malefic, vizual, cu un zburător terestru, ipostaziat aici în Națl, „băiatul Hubăroaiei“: „Nu i-a făcut și nu-i făcea, nu i-a zis și nu-i zicea nimeni nimic, nu știe nimic, nimic nu gândea și totuși, așa, ca din senin, se zbătea copila ca și cum ar voi să scape, să fugă și să se ascundă în fundul lumii.“.

Fereastra figurează aici hotarul dintre două târâmuri, **oglinnda magică**, subțire, care separă realitatea banală, ternă, de imagistica erotică, fascinantă, poarta secretă pe unde pătrund duhurile rele. De aceea, în lumea arhaică, de fereastră se atârnavă diferite obiecte, cruci sau talismane cu proprietăți speciale. Fereastra emană împrejur o vrajă erotică, invadând atât spațiul sacru al mănăstirii, cât și mediul profan de afară:

„Pe Națl, care stătea în ușa măcelăriei cuprins de neastâmpăr, îl trecură florii.

El ridică fără voie mâna stângă la gură și îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea.

Îi era frică de femeia ce stătea acolo sus în fereastră.“

Națl trăiește toate stările năvalnice ale invaziei erotice neașteptate, specifice de regulă fetelor inocente, observate însă aici în manifestările personajului masculin: „rămase uimit, cu inima încheștată și cu ochii oarecum împăingeniți“; în spațiile abisale ale ființei se produc fenomene catastrofice, în el „parcă s-a rupt, s-a frânt, s-a surpat deodată ceva“; pe capul lui a căzut „o mare nenorocire“.



De aceea, apropierea dintre îndrăgostiți se face anevoios; deși simte instinctiv primejdia, Națl nu poate evita ființa iubită:

„Dacă n-ar fi fost pe pod, el ar fi apucat fie la dreapta, fie la stânga; aici însă nu-i rămânea decât să meargă înainte, drept în flacăra a mare ce se ivi fără de veste în calea lui. Era greu afară din cale! Cum să treacă? Cum să calce? Cum să-și ție mâinile? Cum să se uite la ea? Să-și ridice pălăria ori să se facă ca și când n-ar cunoaște-o?

Persida tresări când îl zări, își îndreptă trupul și își ridică capul.“

Dragostea totală este mărturisită în capitolul al VII-lea, „Zbuciumare“, prin dorința lui Națl de a scăpa de povara enormă a acestui sentiment: „– Nu! Te rog să pleci!“. Iubirea a venit „așa fără de veste, cum vin toate nenorocirile.“. Însământată, dar atrasă în același timp în mreje de neînlăturat, fata pleacă de la întâlnire cu regretul de a nu mai fi împreună: „Și mergând înainte, ea nu se uita înapoi, dar urechea ei era ațintită îndărăt, că doară va prinde pașii ce se apropie și tot mai mult se apropie și tot mai mult se apropie.“. Gândurile acestei iubiri tulburătoare sunt diferite: „«Grozavă femeie!» zise el viindu-și într-un târziu în fire. «Urât om!» zise ea după ce sosi acasă, apoi își acoperi fața cu amândouă mâinile și lăcrămile o năpădiră, plânsul o înecă.“. Iubirea venită pe neașteptate are reprezentări sensibil diferite: Națl o consideră o femeie care nu e de nasul lui, în timp ce Persida vrea să pară oarecum indiferentă. Cel mai amenințat de revărsarea năvalnică a sentimentului este Națl, aflat parcă pe marginea unei prăpăstii, în fața căreia își pierde cunoștința, pentru că „adâncimea mă adimenește, capul mi-e amețit și sunt în toată clipa gata să închid ochii și să mă arunc“.

Dragostea dintre cei doi urmează aceleași precepte ale întâlnirilor dintre pământeni și demoni, într-o viață umană dominată de pasiuni, care uneori îmbracă aspectul mării poezii. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 3/ p. 57.** Identificați modificările fiziologice resimțite de Națl și de Persida.

Băiatul rămâne „uimit, cu inima încheștată și cu ochii oarecum împăingeniți“, de parcă „o mare nenorocire a căzut pe capul lui“, în timp ce fata suferă o puternică transformare a ființei: „Obrajii ei se umplură de sânge, și îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.“. Senzația pe care o simte Persida este de pierdere a cunoștinței, într-un efort imens de a înțelege ce se întâmplă cu ea.

**Ex. 5/ p. 57.** Sesizați cele trei ipostaze ale ferestrei – ferestrele văruite, ferestrele deschise, fereastra spartă – și felul cum reacționează Națl când le privește.

Ferestrele reprezintă o cale de comunicare cu o altă lume, iar faptul că acestea apar în text în secvențe diferite, într-o succesiune strictă – văruite, deschise, sparte – demonstrează atât măsura deschiderii spațiului, perspectiva acestuia lărgindu-se pe parcursul desfășurării narațiunii, cât și gradul de implicare a personajelor. Națl asistă, treptat, la o revelație incredibilă pentru ochii lui: misterul se dezvăluie treptat, prin cele trei ipostaze succesive ale ferestrei, în final, dincolo de ziduri, aflându-se „o fată, care îi părea grozav de frumoasă“.

**Ex. 6/ p. 57.** Corelați reacțiile personajelor feminine în fața „geamurilor sparte“ cu valențele simbolice ale ferestrei.

Maica Aegidia, femeia mai în vârstă care are grijă de Persida, este uimită de faptul că un bărbat o privește de dincolo de fereastră și își mustră protejata. Fata în schimb, prin această deschidere neașteptată a spațiului, are viziunea altei lumi, până atunci necunoscută. Deschiderea spațiului intervine și în mitul erotic, prin prezența unui obstacol, în ultimă instanță fereastra, care se sparge brusc, sub efectul unor semne misterioase.

**Ex. 7/ p. 58.** Selectați, din citatele extrase din capitolul IV, „Primăvara“, expresiile care dovedesc iubirea-pasiune și comentați-le.



Iubirea îl determină pe Națl să fie neliniștit: „Era greu afară din cale! Cum să treacă? Cum să calce? Cum să-și ție mâinile? Cum să se uite la ea? Să-și ridice pălăria ori să facă ca și când n-ar cunoaște-o?”. Întâlnirea ființei feminine îi produce o stare de confuzie generală, o expresie directă a sentimentului erotic. Persida, în schimb, are o reacție diferită: „Persida tresări când îl zări. Își îndreptă trupul și își ridică capul”, creând în jurul atitudinii sale o aură încă de mister.

Ex. 8/ p. 58. Citiți cu atenție mărturisirea lui Națl despre întâlnirea cu Persida, din capitolul XII, „Două porunci”. Alegeți dintre variantele de mai jos pe cele care credeți că explică lupta interioară a lui Națl și argumentați: diferența dintre firea lui slabă și firea puternică a femeii; sentimentul fatalității; frica de forța distrugătoare a iubirii; neputința renunțării la pasiune.

Iubirea implică o anumită fatalitate, mai ales în împrejurările obișnuite ale vieții: pentru Națl, Persida este o otravă dulce. În lumea reală, iubirea distruge, are o forță devastatoare, similară cu amețea produsă de o prăpastie: „Mi-e adeseori parcă stau la marginea unei prăpastii și știu că am să mă prăpădesc dacă nu mă duc înapoi...”. În același timp se poate descifra neputința de a renunța la o pasiune devastatoare.

Ex. 9/ p. 59. Pornind de la citatul din capitolul VII, „Zbuciumare”, dezbateți intensitatea și complexitatea pe care le capătă iubirea când Persida și Națl au ajuns să se cunoască foarte bine unul pe celălalt.

Intensitatea sentimentului erotic se traduce prin tulburările fiecărui protagonist în raport cu celălalt: „Persida simți ca și când i s-ar fi oprit deodată și bătăile inimii, și curgerea sângelui prin vine și i-ar fi înseninat toată firea.”. Cu toate acestea, femeia își manifestă propria independență: „Mi-a fost milă de d-ta; dar dacă d-tale nu ți-e milă de mine, fă ce vrei, că și eu tot numai ceea ce eu voiesc am să fac!”. Reacțiile celor doi sunt diferite: „Grozavă femeie!” va spune el, „Urât om!” va spune ea.

Ex. 10/ p. 59. Discutați dacă în cuplul Persida-Națl violența este o formă de manifestare a iubirii sau este o etapă în autodistrugerea sentimentului.

Violența reprezintă incapacitatea lui Națl de a recunoaște superioritatea femeii de lângă el; de aceea, sentimentul de dragoste, camuflat, combinat cu patima beției, se declanșează ca un reflex al unei iubiri neîmplinite. (H.S.)

#### ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Pentru epoca în care a apărut, **Mara** trebuia să însemne un eveniment, și astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. Și totuși el a trecut în tăcere, toată lumea rămânând incredințată că scrierea este neizbutită. Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvisese puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă.”

### Concept operațional

**REALISM.** Termenul provine din fr. *réalisme*, desemnând o metodă de creație ce reflectă, ca o reacție la romantism, lumea în varianta sa obiectivă, neidealizată, cu preocuparea de a respecta veridicitatea, cauzalitatea, tipicitatea și caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacțiilor psihice și al detaliilor. Denumirea curentului a fost dată de Champfleury în volumul său de eseuri „*Le réalisme*” (1857), scriitor francez care, încă din 1843, condamnă „romanescul idilie și pueril”, în timp ce prietenul său Duranty edita efemera revistă literară „*Le Réalisme*”, tribună de propagandă a noii orientări literare.

Curentul fusese prefigurat însă, ca metodă de creație aplicată, de Balzac, care își întemeiază, în „*Comedia umană*”, o lume proprie, în sensul celebrei sale aserțiuni că este un „secretar al realității”, purtând „o lume întreagă în cap”. Acțiunea romanelor balzaciene se desfășoară între zidurile cetății, într-un orizont închis, impus de realitatea apăsătoare a vieții. Balzac este un „arheolog al vieții sociale”, menirea scriitorului



fiind „să compună tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene”. În lumea oraşului există o varietate aproape infinită de personaje, cele mai multe comune prin lipsa de orizont şi prin lipsa dorinţei de ieşire din banal, din monotonia vieţii, pe care Balzac le grupează de altfel în caractere. Spectacolul oferit de acestea este însăşi „Comedia umană”, omul apărând în toată realitatea sa de fiinţă minoră şi crudă, departe de vremurile eroice şi de timpul mitic al epopeilor pe care romanul, în epoca modernă, le substituie. Două decenii mai târziu, Flaubert denunţa romanul ce căuta cu orice preţ să susţină o teză socială şi se proclamă adeptul **impersonalităţii în artă**. **Naturalismul**, descriere ştiinţifică a realităţii, desprins din realism, prin exacerbară observaţiei veridice, abundă în scene dure, patologice. Un tablou din „La terre” de Zola, plin de lupte familiale, de atrocităţi, de sânge, puroaie, boli, scene de violuri, incesturi, morbidităţi, se înscrie, neîndoielnic, pe linia descrierii nude, dure, promovată de acest curent literar.

Realismul devine, în proză, curentul dominant al sfârşitului de secol al XIX-lea şi al întregului secol al XX-lea, contribuind la realizarea unor ample fresce sociale, o proiecţie vastă în ficţiune a complexe realităţi pe care o străbate lumea modernă. La englezi, realismul a fost promovat de Charles Dickens („Hard Times”, „The Posthumous Papers of the Pickwick Club”, „Oliver Twist”), la ruşi de Dostoievski („Crimă şi pedeapsă”, „Fraţii Karamazov”, „Idiotul”), de Tolstoi, cu epopeicul „Război şi pace”, de Gogol şi de Cehov. La americani, lumea negrilor şi sclavia, lumea omului mărunt, care se înalţă cu greu în viaţă, sunt prezentate de Harriet Beecher-Stowe, în „Coliba unchiului Tom”, şi de Mark Twain, în „Aventurile lui Huckleberry Finn”, iar mai târziu, în secolul XX, apar promotorii **realismului dur**, William Faulkner de pildă (în „Oraşul”, „Căţunul”, „Casa cu coloane”, „Zgomotul şi Furia”) imaginând, la fel ca Swift, un teritoriu imaginar din sudul Statelor Unite, Yoknapatawpha, în care îşi plasează personajele puternice ale lumii sale fictive. Hemingway, în „Bătrânul şi marea”, trasează parabola omului care încearcă a-şi depăşi condiţia umană, pescarul Santiago fiind expresia deznădejdiei insignifiantei fiinţe umane în faţa imensităţii lumii, într-o luptă comparabilă cu truda lui Sisif.

La noi, realismul are ecouri aproape simultane cu răspândirea în plan european a curentului, dezvoltându-se pe măsura creării speciilor prozei româneşti, mai întâi prin **fiziologie**, la Costache Negruzzi şi Mihail Kogălniceanu, apoi prin **schită, nuvelă şi roman**. Un prim roman notabil în literatura română este „Ciocoi vechi şi noi” (1863), de Nicolae Filimon, urmând nuvelele şi romanele lui Slavici, romanele lui Duiliu Zamfirescu din ciclul Comăneştenilor, piesele de teatru şi schiţele lui Caragiale. Realismul devine curent literar prolific în secolul al XX-lea, prin Liviu Rebreanu, remarcabil fiind romanul „Ion”, canonic pentru structura exemplară a acestei specii literare, prin Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, exercitarea realismului prelungindu-se, cu necesarele experienţe novatoare, de-a lungul întregului secol, până la Marin Preda, Petru Dumitriu, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Fănuş Neagu, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc şi la postmodernistul Mircea Cărtărescu.

Realismul reflectă, în planul ficţiunii, o lume de o veridicitate complexă, imitaţie perfectă a celei reale, personajele nefiind de regulă supuse nici unui act de poetizare inutilă, în afară de sublimul autentic al unor personaje remarcabile şi memorabile, rare în această latură tematică. De cele mai multe ori, personajele realiste nu pot ieşi din rolurile ce le-au fost repartizate: Julien Sorel din „Roşu şi Negru” al lui Stendhal nu reuşeşte să-şi împlinească dorinţa arivistă, doamna Bovary a lui Flaubert se sinucide din lipsă de perspectivă, fiind **provinciala ideală**, la fel ca eroinele din nuvelele lui Mihail Sadoveanu, „**Locul unde nu s-a întâmplat nimic**” şi „**Însemnările lui Neculai Manea**”. Lumea lui Gogol, a lui Dostoievski şi Cehov este plină de mici funcţionari, cutremuraţi de vorbele şefului, murind la un strănut neaşteptat, alcătuind o societate de intelectuali ce discută despre schimbarea lumii, într-o livadă de vişini, fără a face însă nimic în acest scop, sau de criminali fioroşi ce-şi scot la iveală adevărata faţă după lungi deliberări. Jack London („Colţ Alb”) în Anglia, Flannery O'Connor („Judecata de apoi”), scriitoare din sudul Statelor Unite, danezul Henrik Ibsen, italianul Fogazzaro („Mica lume de altădată”) descriu aceeaşi lume demitizată, defetişizată, lipsită de farmec, **expresie a banalităţii cotidiene**. Proust, în romanul „În căutarea timpului pierdut”, populează universul literar cu duci şi conţi întârziaţi în lumea modernă, cu oameni având obscure înclinaţii patologice, singurele evadări ale scriitorului din celebra cameră cu pereţi căptuşiţi cu plută în care scria fiind în trecut, pe vremea bunicii, în timpuri patriarhale, cu **madlenele** evocatoare înmuiate în ceai. Rememorările acestea sunt pline de nostalgie, dar nu fac decât să pecetluiească condiţia tristă a omului modern, supus din ce în ce mai mult unor ambiţii deşarte sau unor acute crize de conştiinţă. Personajele realiste sfârşesc mai totdeauna rău, istoria vieţii lor fiind, în cele mai multe cazuri, „istoria unui eşec”, aceea a unei înălţări temporare şi a unui declin inevitabil. Ele nu-şi pot transcende condiţia umană, pot, în schimb, să facă avere şi să moară împăcate cu soarta (nu mai întâlnim revoltaţi de



tipul eroilor byronieni) sau să rămână sărace, ilustrând temele dominante ale curentului. Mara lui Slavici câștigă bani și respect, dar se deumanizează fără să-și dea seama, Ion al lui Rebreanu moare, condamnat de o instanță divină pentru blestemata lui sete de pământ, chiar Otilia lui G. Călinescu își pierde cu părere de o instanță divină pentru blestemata lui sete de pământ, iar personajele feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu, privite din perspectiva timpului, au o aură misterioasă, iar personajele feminine devin patetice, coborâte din lumea mondenă la umila condiție umană. Încă din primul roman realist al literaturii române, „Ciocoi vechi și noi” al lui Nicolae Filimon, omul umil de la început rămâne la fel de mizer în final, nereușind să scape din orizontul mărunț al lumii sale nici prin mărire temporară și prin avere.

Cum spunea René Wellek, există un **realism etern**, care implică problema epistemologică a relației dintre artă și realitate. Dacă există ceva mai neplăcut, mai rău în lume, atunci el este descris de tușa groasă a realismului, care aneantizează aspirațiile și închide porțile unei evadări salvatoare. (H.S.)

*Manualul ROSETTI*

## STENDHAL

### Despre dragoste

**STENDHAL (HENRI BEYLE) (1783-1842).** Scriitor francez. Provine dintr-o familie din Grenoble având convingeri regaliste. Participă la campania lui Napoleon din Italia din anul 1800, având rangul de ofițer. În 1817 scrie „Istoria picturii în Italia”. În perioada milaneză, mai scrie, în 1817, „Roma, Neapole și Florența” și „Viața lui Haydn, Mozart și Metastasio”. Prin publicarea lucrării „Racine și

Shakespeare”, în 1825, se afirmă ca unul dintre principalii teoreticieni ai romantismului. În 1827 publică „Armance”, apoi marile romane „Roșu și negru” (1830) și „Mănăstirea din Parma” (1839), care îl înscriu în rândul romancierilor de seamă ai lumii. Caracteristice operei lui Stendhal sunt „frumosul relativ” și „lipsa stilului”, fiind adversarul stilului încărcat al lui Chateaubriand.

Fragmentul din manual este o comparație semnificativă între sentimentul de dragoste și procesul de cristalizare ce are loc în minele de sare. Dragostea este un sentiment învăluitoare, care-i surprinde pe oameni în cele mai diferite împrejurări. Perpetuat în timp, devine un sentiment copleșitor, ce poate fi sintetizat în câteva cuvinte, expresii sau emoții.

Despre „chimia” acestui sentiment s-au spus cuvinte memorabile, ca și această sublimă metaforă a cristalizării: „Lăsați să lucreze mintea unui îndrăgostit timp de douăzeci și patru de ore și iată ce veți găsi...”. Comparația dintre dragoste și crenguța aruncată în minele de sare este concludentă: „La minele de sare din Salzburg se aruncă în adâncurile părăsite ale minei o creangă de copac desfrunzită de iarnă, după două sau trei luni creanga e scoasă, acoperită în întregime de cristale strălucitoare: cele mai mici crenguțe, cele subțiri cât laba unui pițigoi, sunt împodobite cu nenumărate diamante mobile și orbitoare; și nu mai poți recunoaște creanga primitivă.

Ceea ce numesc eu **cristalizare** este operația spiritului care descoperă din tot ce i se înfățișează noi perfecțiuni ale ființei iubite.”

Sentimentul de iubire devine copleșitor, declanșat în condiții speciale, cu o alchimie secretă, într-un laborator insolit, la fel cum o crenguță trebuie aruncată în hăul cu sare pentru a fi lăsată să înflorească. Mintea omului îndrăgostit generează sentimentul sublim al dragostei. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 2/ p. 60.** Demonstrați că între scena ferestrei sparte și prima convorbire dintre Persida și Națl s-a declanșat „cristalizarea”.

„Cristalizarea” dragostei dintre cei doi are loc odată cu spargerea geamului, a barierei invizibile dintre suflete, când iubirea este lăsată liberă, trecând de la unul la altul, într-o simbolistică a receptivității consacrată de imagistica ferestrei. Cei doi au simțit o atracție bruscă, simbolizată de prezența acestui obiect, atotprezent în mitul erotic, fereastra. (H.S.)



## PARTICULARITĂȚILE DE VOCABULAR ALE COMUNICĂRII

Cele mai multe erori în constituirea mesajelor scrise și orale apar în domeniul lexic. Numărul mare de cuvinte pe care trebuie să le folosească sau să le înțeleagă participantii la un proces de comunicare, sensurile lor multiple, formele apropiate sau asemănătoare, structura paronimică și tendința de insistență pleonastică în comunicare, neînțelegerea unor reguli ale formării cuvintelor, toate acestea și multe altele duc la manifestarea celor mai mari factori perturbatori în constituirea mesajelor orale și scrise.

### Să ne amintim!

În clasele gimnaziale vocabularul a fost studiat într-un sistem de concepție a clasei limbei în trebui să asigure resurse teoretice de comunicare orală și scrisă corectă. Actualizat învățarea timpului

#### 1. Noțiuni de semantică:

- sensurile cuvintelor: propriu (de bază și secundar) și figurat: sensul cuvintelor în context, expresii și locuțiuni;
- categoriile semantice: sinonimia, antonimia, omonimia, paronimia;
- evoluția semantică a cuvintelor: schimbări de sens, extensii și reduceri semantice, vechime învechite, ieșite din uz.

#### 2. Mijloace de îmbogățire a vocabularului:

- derivarea: scrierea cuvintelor derivate cu prefixe și sufixe (reguli de folosire a unor prefixe);
- compunerea: scrierea cuvintelor compuse; cuvintele compuse cu prefixe și sufixe;
- schimbarea valorii gramaticale (conversiunea);
- folosirea corectă a neologismelor și a calculului lingvistic.

#### 3. Greșeli în folosirea cuvintelor:

- pleonasmul; tautologia; anacolutul; cacofonia; clișeele lingvistice; înrobirea greșită a formulelor fixe; ticurile verbale.

### TEST

1. Formați zece cuvinte derivate de la cuvântul de bază *a scrie*.
2. Subliniați cu o linie radicalul, cu două sufixele și cu trei linii prefixele din următoarele cuvinte: *subpământean*, *neîmpodobit*, *ardelenește*.
3. Găsiți câte un sinonim neologic pentru cuvintele: *cerere*, *ferisă*, *oboseală*, *asemănător*, *vremelnice*, *nesigur*, *a drege*, *a dărâma*, *a fâgădui*, *a șovăi*.
4. Găsiți câte un antonim pentru cuvintele: *postfață*, *fidel*, *a exporta*, *certitudine*, *ascendent*, *a diminua*, *inocență*, *maxim*, *minoritate*, *diferit*.
5. Formați câte o pereche de antonime cu prefixele *în-* (*în-*), *des-* (*dez-*) de la cuvintele: *parte*, *rădăcină*, *humă*, *pachet*, *zăpadă*.
6. Subliniați paronimul corect folosit: *notapie literală/literară*, *tablou original/original*.

*căldor soltar/solitar*, *a amara* sau *un decret*.

7. Dați exemple de cinci expresii în componența cărora să fie cuvântul *partea*.
8. Arătați din ce părți de vorbire sunt compuse cuvintele: *coate-goale*, *unspresere*, *niciodată*, *înspre*.
9. Alătuți scurte enunțuri în care cuvântul *de* să formeze un epitet, o comparație și o metaforă.
10. Identificați cuvintele care și-au schimbat valoarea gramaticală, arătând ce au fost și ce au devenit.

Privirile acestor tineri tăcut aveau asupra colegilor săi o influență benefică/dăunătoare

#### Punctaj:

Se acordă câte 1 punct pentru fiecare cerință, cu excepția celor de la 7 și 9, la care se acordă 0,5 puncte.



## DANTE ALIGHIERI

Divina Comedie  
Infernul

**DANTE ALIGHIERI (1265-1321).** Cel mai mare poet italian al Evului Mediu. Opera literară a lui Dante Alighieri apare într-un context de schimbare în cursul istoriei orașelor italiene: în anul 1082, Florența scapă de sub tutela Imperiului, iar în 1138 orașul devine o republică guvernată de doi consuli. Înfrângerea ghibelinilor duce la apariția burgheziei. Începând de la 30 de ani, Dante participă la viața politică a Florenței, în anul 1302 fiind exilat, mai întâi doi ani, apoi pe viață. În cei 20 de ani de exil, pribegeste prin diferite orașe ale Italiei, îndeosebi la Verona și la Ravenna.

După câteva scrieri relativ minore, „Viața nouă” și „Rimele”, „Il Convivio” („Banchetul”) și „De Monarchia” sunt opere ce îl plasează pe Dante Alighieri în rândul gânditorilor de frunte ai

omenirii, fapt împlinit de capodopera sa, „Divina Comedie”. Această scriere este începută de Dante în jurul anului 1306, iar în 1307 probabil că terminase primele șapte cânturi ale „Infernului”, „Purgatoriul” fiind scris în 1313. Pentru că exprimă principiul separării statului de monarhie, „De Monarchia” este arsă în public. „Epistolele” lui Dante sunt opere de o deosebită valoare documentară, scrise în exil, în limba latină. În „Epistola a XII-a” – „Prietenului florentin” – sunt prezentate împrejurările exilului poetului, pentru că în 1316 Florența era dispusă a-i primi înapoi pe exilați, în condiții umilitoare însă.

„De vulgari eloquentia” („Despre vorbirea în limba poporului”), scrisă în latină, cuprinde o teorie asupra actului vorbirii.

Monumentala operă a poetului Dante Alighieri, cuprinzând „Infernul”, „Purgatoriul” și „Paradisul”, tradusă de George Coșbuc în intervalul a douăzeci de ani și ulterior de Eta Boeriu, într-o versiune de excepție, este o scriere complexă, de amplă viziune asupra lumii organizate în spații complementare, cu potențialități diferite, care exprimă existența umană în complexitatea ei, amestec de bine și de rău, de înălțare morală și de păcat, de virtute și viciu demonic. Într-o primă aproximare, Infernul poate fi asimilat cu Pământul, pentru că el adună sufletele celor care au păcătuit, începând cu păcatul original, amplificat apoi de împrejurările existenței terestre a omului. El este însă mai mult decât atât: este un spațiu dominat de energii încă nestinse, de patimi neconsumate până la capăt, aici aflându-se închise spiritele celor încărcăți de păcate grele, trupurile sortite entropiei devoratoare a timpului și descompunerii, supuse pedepsei divine fără sfârșit.

Infernul este alcătuit din nouă cercuri, ca și cerurile Paradisului, structurate pe nouă niveluri, unde domnesc Arhonții. Dante, condus de Vergiliu, ajunge în această zonă a Infernului, situată pe cercul al doilea. Structurarea universului în cercuri, ca viziune poetică, este confirmată de legile fizicii moderne, care au pătruns adânc în infrastructura materiei, organizată în niveluri concentrice. Infernul simbolizează o lume subterană, inferioară, supusă patimilor celor multe. Aici se află Semiramida, Didona, Cleopatra, Elena, Ahile, Tristan, Paris. Semiramida este regina asirienilor (1356-1314 î.Hr.), faimoasă pentru desfrânarea ei; Didona este regina Cartaginei, îndrăgostită de Enea, după ce-i jurase dragoste eternă lui Sicheu, soțul ei mort, și se sinucide când eroul troian o părăsește; Cleopatra, adversară a lui Octavian August și iubită, pe rând, a lui Cezar și a lui Marc Antoniu; Elena este cea care a provocat asediul Troiei; Ahile, eroul aheilor, care îl ucide pe Hector. Francesca din umbrele Infernului este Francesca da Rimini, fiica seniorului Guido Novello da Polenta, soția lui Gianciotto Malatesta, iubindu-l în secret pe cumnatul său, Paolo Malatesta, numit Il Bello. Adulterul este descoperit și cei doi sunt uciși de un soț vindicativ peste măsură.



Întâlnirea cu umbrele Infernului are loc prin intermediul unei frumoase muzici: „Poete-aș agrăi din ceată/ pe-acea doi ce strânsi la zbor se-moue și ca se fînguî de vînt se-arată.”. Imaterialitatea sufletului este demonstrată prin faptul că cei doi se apropie de vizitator: „Alina-î împune-î poezia dintr-o vîntușă/ și-mi se apleacă, de nu vă-mpinge zorul/ o, inimi frînse, și vi-e dar cîntecul.”. Prima care descoperă existența este Didona, povestind cu un glas puternic povestea sa amară: „Cănuța-î care m-am tăbăcit pe lînce pe țara adastă unde Padul moare/ ce-ai tău și apa și-î mîndre-î spume.”. Iubirea este a patra forță făptura moartă a Didonei, din care a mai rămas, ca un strigăt, doar speranța că va fi răscălată.

Spiritele captive sunt condamnate să se abată fără oprire în căutarea dragostei de altădată, cum se întâmplă și în cazul următorilor cupla trage, Francesca și Paolo, doi protagoniști ai dragostei fără scăpare, neputînd să despărțea pe veci, nici în infern, nici în celălalt: „Iubirea care pe iubiți nu-î iartă/ de chipu-î drag pe veci m-a-înălțat/ încă, cum-vei, nu-î chin să ne despărță.”. Iubirea-aceeași moarte se-a soroc, scriindu-î se mai pe scrips l-așteaptă.”. Chinurile, patima, condiția trecătoare a amorului i-au determinat pe cei doi să ajungă în străfundurile Infernului, pe aceeași treaptă cu aceluși cel mai fîrtoș. Motivația poetului este tristă: „O, câte vise și ce dor de viață/ i-a-mpins, grîi pe aceeaș soartă.”. Omul stă sub semnul destinului tragic al perechii adamice, care a avut neașteptarea de a primi din fructul oprit, de a dori să se împărtășească din tainele cunoașterii divine.

Dragostea dintre Francesca și Paolo a venit pe neașteptare, fiind un precedent celebru, consemnat în cartea pe care cei doi o citeau, cuprînd pasajul în care Lancelot de Lac se îndrăgostește de Ginevra, soția lui Arthur, celebrul cavaler al Mesei Rotunde: „Cănuța-î care ne-am surprins privirea/ și-același gînd obraji ne-a pîlîc/ ci-un singur vers se-a scos din simțirea.”. Când am citit cum zîmbetul răvînt/ i-l sîrînt pe gură Lancelot/ atîta ce mi-e în voci nedespărțit/ mă sărută și-un freamăt era tot/ de-amîci nîcîcînd n-am mai cînt ‘bucure’ cîci pentru noi fu cartea Galeot.”. Cei doi protagoniști repetă scenariul erotic dintre Lancelot și soția regelui Arthur, al cărui regat mitic, Avalonia, se află departe de lumea obișnuită: „Deamîi – spune Gallehaut – acuma se cuvine să faceți începutul, să-l sîrîntî înîntîna mea, ca începî se adevărată iubire. Atunci se dau la o parte surîzînd și se fac că se sîntîesc, și regina vede că ei nu îndrăznește, și-l ia de bărbie și-l sărută lung...” („Lancelot, Cartea Galeot”, în *Divina Comedie*), însă, confesiunea Francescăi se termină brusc, ca într-o cădere din lumea visului în cea reală: „Și-n timp ce unul se rostea în cuvînta/ cel luit plîngea, asfel locu, dîvînt, că-mi frânse mila grai și simțămînte... căzui cum numai morții pot să cadă”. (H.S.)

### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual***

**Ex. 2/ p. 71.** Argumentați că pasiunea lor dăinuie în ciuda eternității damnării.

Cele două personaje sunt suflete pereche, a căror soartă a fost arată de o vîntușă răpitoare, careia nu i se pot împotrivi. Francesca da Rimini se căsătorise cu un bărbat pe care nu-l iubea, dar se îndrăgostise ulterior de fratele lui, mult mai tîrnos, Paolo Malatesta, cu care făcuse iubirea în povestea de dragoste dintre Lancelot de Lac și regina Ginevra. Pasiunea nu poate fi scăpată în ciuda eternei damnări, pentru că, în cazul personajelor dantescilor, iubirea este o forță care depășește asupra forței morale a ființei.

**Ex. 3/ p. 71.** Stabiliți catalizatorul livresc al pasiunii eroilor dantesci.

Catalizatorul poveștii de dragoste dintre cei doi este cartea *Galeot*, *Cartea Galeot*, în care se povestește cum se declanșează povestea de dragoste dintre Lancelot de Lac, cel mai de seamă cavaler al Mesei Rotunde, și regina Ginevra, soția regelui Arthur. Povestea de dragoste a personajelor dantesci este îndusă de lectura secerșilor erotice din romani, epice legendarie și de amintiri. (H.S.)



## APPENDIX

Alexandru Dufu și Titus Părvulescu, 1965

„Să nu te înșele pragul larg”

„Pragul larg. Poarta largă a Infernului. Semnul este: să nu te înșele că vei merge ușor precum ai intrat. Fals sfat prietenesc, scopul fiind să-l îndepărteze pe Dante de drumul care poartă spre ceruri... Pătrunzând înăuntrul cercului al doilea, cei doi poeți ajung la poartă de destinație. O furtună violentă, simbolul patimilor în voia cărora s-au lăsat, îi poartă izvoarele în toate părțile. Un lung șir de păcătoși trece prin fața celor doi poeți, și Virgiliu îi spune lui Dante numele unora dintre aceștia, nume dintre cele mai vestite [...] Francesca era fiica lui Guido Novello da Polenta și sora aceluia Guido da Polenta la care a locuit Dante în ultimii ani ai vieții sale. Măritată cu Gianciotto Malatesta, spre a întări pacea încheiată după o îndelungată dușmănie între cele două familii, Francesca, al cărei bărbat era diform, s-a îndrăgostit de fratele acestuia, Paolo. Surprinși de Gianciotto, acesta l-a omorât pe amândoi.”

Ovidiu Drimba, 1999

„Arhitectonica *Divinei Comedii* este – potrivit concepțiilor și mentalității medievale – fondată pe mistica cifrelor 3 (cu multiplul său 9 sau 33), 7 și 10 (cu patratul său 100) care reprezintă perfecțiunea. Astfel, călătoria imaginară a poetului, care a durat 7 zile, este descrisă în 3 cantice, fiecare având 33 de cânturi, ceea ce dă un total de 99 de cânturi (plus un cânt, pentru ca numărul lor să ajungă la 100), în strofe de 3 versuri. Aceeași arhitectonică în reprezentarea celor 3 lumi: în *Infern* sunt 9-1 cercuri (cercul al VII-lea subdivizat în 3, iar al VIII-lea, în 9+1 bolgii); în *Purgatoriu* sunt 7 cercuri, plus antepurgatoriul și paradisul terestru, în total deci 9 secțiuni; în *Paradis* sunt 9 cercuri (cele ale planetelor fiind 7), cărora, adăugându-li-se *Empireul*, dă cifra perfecțiunii, 10. Cifra 3 intervine desigur în detaliile operei: poetul e condus – succesiv – de 3 persoane (Virgiliu, Beatrice, Sf. Bernard), în pădure îl întâmpină 3 fiare sălbatice, femeile care vor contribui la salvarea morală a lui Dante sunt în număr de 3 (Beatrice, Matelda, Lucia)...”

Manualul EDP

## GALA GALACTION

### De la noi, la Cladova

GALA GALACTION (1879-1963). Prozator, memorialist, traducător. Principalele nuvele și povestiri sunt cuprinse în volumele „Clopotele din Mănăstirea Neamțu” (1916), „De la noi, la Cladova” (1924), „Caligrafia Terțiu” (1929), „Nuvele și schițe” (1934). Romanele scriitorului sunt „Roxana” (1930), „Papucii lui Mahmud” (1932), „Doctorul Taifun” (1933), „La răspântie de veacuri” (2 vol., 1935). A tradus „Noul Testament” (1927) și „Biblia”, în colaborare cu V. Radu, în 1938. Publicistica sa e strânsă în mai multe volume: „La țărnuțul mării” (1916), „O lume nouă” (1919), „Răboji pe bradul verde” (1920), „Toamne de odinioară” (1924), „Mangalia” (1947), „Oameni și gânduri din veacul meu” (1955). Biografiile scrise de Gala

Galaction sunt ale lui „Eminescu” (1914) și „Vlahuță” (1944). Principalele sale traduceri îl urmăresc pe Shakespeare și pe Anatole France. Publică în „Revista idealistă”, în 1907, „Copei Rădvanului”, în „Literatură și artă română” „Moara lui Călfar” (1902), „Linia dreaptă” (1904). Cum spunea N. D. Cocca, „anul biruinței sale literare” este 1910, când publică „De la noi, la Cladova”, „În pădurea Cotoșmanei”, „Gloria Constantinii”, „Lângă apa Vodislavei”. Tendința moralizatoare a nuvelor lui Gala Galaction urmărește *hybrisul*, care, prin sublimare, „eliberează” și „purifică”, determinând catharsisul. A lăsat în urmă un enorm „Jurnal”, publicat postum în trei volume masive, între anii 1973 și 1980.

Imaginea lumii lui Gala Galaction, supusă discret regulilor moralei creștine, respectă în nuvela „De la noi, la Cladova”, principiul realității instinctuale, întemeiată mai puțin pe rațiune. Natura, singura, este impersonală, o reflectare a acestei depărtate realități umane: „Se înserează. Și seara cade grabnic, ca în luna lui noiembrie, din cerul de oțel, peste pământul



biciuit de crivă și peste Dunărea întărită și pustie.". Personajul principal, învăluit brusc de sentimentul misterios al dragostei, este popa Tonea, situat nu departe de această natură dezlănțită, romantică, în acord cu starea lui sufletească: „Popa Tonea privește, din fereastră, malul pe care se zbat în vânt câțiva măceși, și mai departe, în hăul Dunării, apele ce se frământă, și se izbesc și din larg se varsă către țărm, ca mii și mii de șerpi înotători, ținând deasupra apei, ager, creste albe, iar în urmă zvârcolind inele monstruoase.“.

Legătura dintre om și divinitate o face textul „Psaltirei“ citite de preot, prin gândurile inspirate de o transcendență abstractă: „Că iată întru fărădelegi m-am zămislit și în păcate m-am născut maica mea. Că iată adevărul ai iubit; cele nearătate și cele ascunse ale înțelepciunii Tale mi le-ai arătat mie. Stropi-mă-vei cu isop și mă voi curăți, spăla-mă-vei și mai mult decât neaua mă voi albi. Auzului meu vei da bucurie și veselie; bucura-se-vor oasele mele cele umilite...“. Umilința omului rezultat din nașterea în păcat este profundă: omul este robul unei realități pe care singur și-a dorit-o, ascultând glasul diavolului în Grădina Paradisului, când a neglijat-o porunca divină de a nu se atinge de Pomul Cunoașterii Binelui și Răului.

Popa Tonea este un om profund religios: „Erau vremuri când psalmul acesta și toate cântările bisericești răsunau în inima-i ca frumosul Lumină lină, în serile de priveghere. Dar unde este azi groaznica trezvie sufletească a vrednicului preot de astă-primăvară? Unde: dreapta pregătire și plecarea inimii cu care popa Tonea deschidea, în zori de zi, ușile bisericii, ca să înceapă cele premergătoare Sfintei Liturghii? Unde: răbufnirea preotului și liniștea creștinului?... **Ție unuia am greșit și rău înaintea ta am făcut!**“.

Cu toate acestea, privirea preotului, proiectată în umbrele înserării, se îndreaptă, ca într-o poveste de dragoste eternă, spre „o casă mai răzleață“ de peste Dunăre, de pe țărmul sârbesc, unde se află „jalea și taina inimii lui popa Tonea“, dragostea mistuitoare pentru Borivoje, soția tânără a mai căruntului jupân Traico. De la virtuțile preoțești, preotul înclină spre „aceste duhovnicești mioare ale inimii prorocului“. Ispita la care este supus omul îmbrăcat în haine de slujitor al Domnului este teribilă, redată printr-un monolog interior dramatic: „Mai e vorbă! tu, creștin plin de lepra iubirii stricăcioase și preot prins în laț de către diavolul, putea-vei să mai înveți pe cei fără de lege căile Domnului și să mai câștigi, ca mai-nainte, vreun suflet necredincios?“. Ideea de părăsire a Domnului se remarcă și în simbolistica gesturilor, în acord cu starea crepusculară a naturii: „Totuși, fiindcă înspre apus mai atârână de bolta cerului ca un policandru de nori galbeni, care nu mai luminează, ce e drept, decât într-o singură lumânare – luceafărul de seară – popa Tonea pune Psaltirea în raftul cărților și iese din casă, ca să vadă ce au mai făcut argații, prin curte și prin garduri.“.

Popa Tonea este, în ultimă instanță, un om onest: el e „creștinul cu inima curată, preotul cel mai vrednic de pe plaiurile Mehedinților, liturghisitorul cel plin de evlavie și de înaltă conștiință“. Iubirea lui este romantică, neașteptată, spectaculoasă, „neîn stare să priceapă înfricoșatele datorii duhovnicești ale slujitorilor altarului“. Credința sa este profundă, încât superstiția că acela care se va întâlni cu un preot va păți ceva rău se schimbă în sat. Popa Tonea este și un creștin cu un respect profund pentru actele strămoșești, pe care le repetă: el are o familie fericită, alcătuită din preoteasă și cinci copii.

Starea de criză morală, provocată de cel viclean, se ivește însă pe neașteptate, în prima duminică de după Paște: „Chiar atunci, intră în biserică jupân Traico, negustor bogat, om foarte cinstit și de cuvânt, sârb get-beget din Cladova sârbească.“ O înălțare sufletească este legată de apariția frumoasei Borivoje, nedispărând nici chiar în momentul în care se rostesc vorbele ritualice: „Ungă-se robul lui Dumnezeu Traico... Ungă-se roaba lui Dumnezeu... Cum te cheamă?“. Imaginea femeii rămâne în mintea popei ca o icoană: „Brațul care înfăptuia semnul crucii apărea trandafiri și plin, sub nurașii mânecii de borangic, ca farmecele lunii pline printre nourii de primăvară. Un pieptar negru-corb era sfâșiat în dreptul sânilor de o broderie roșie ca sângele – de niște capi de mac, ce se scuturau până la cingătoare. Borivoje purta o



rochie țesută în casă, scurtă și numai cute, iar în picioare cizme de marochin.“. Sârbul venise la popa Tonea pentru a-i cere un împrumut de o mie de franci, având asupra lui o taină mare.

Scriitorul insistă asupra portretelor celor trei personaje, prin detalii semnificative: soțul lui Borivoje este „căruntul și roșcovanul jupân Traico“, popa Tonea are o figură hieratică, iar Borivoje este îmbrăcată într-un „pieptar negru-corb... sfâșiat în dreptul sânilor de o broderie roșie ca sângele“. Imaginea ținuturilor din zona Dunării ține de un simbolism al belșugului alimentar: „Jupân Traico adusese în barcă vreo câteva sticle cu vin de dincolo. Preoteasa, ca după Paște, mai avea un rând de cozonaci și câteva dulciuri. Vinul era gros ca untdelemnul și negru ca ochii Borivije“. Sârbul este mânat, în încercarea sa de a forma o familie, de vârstă, de trecerea rapidă a timpului: „— Bre, taică popo, viața este scurtă și, dacă nu e nici femeie, nici copil, banii nu aduc prea mare mângâiere“. Popa Tonea este cuprins de un aer de tinerețe în momentul în care o vede pe Borivoje: „Deși acest vin sârbesc e minunat, deși, mulțumind lui Dumnezeu, nevasta și copiii îmi sunt sănătoși și casa mi-e tihnită, totuși credeam că am legat de mult, la gard, telegarii închipuirii tinerești.“.

Iubirea pe care o simte popa Tonea, din acea clipă, față de Borivoje este tulburătoare, „coup de foudre“, pentru că „într-un ceas s-au contopit două destine“. La rândul ei, iubirea femeii față de Tonea este mărturisită, pe drumuri misterioase, de personaje enigmatice: „Într-o zi, popa Tonea s-a întâlnit pe drum cu o sârboaică bătrână, care i-a spus tainic, dar fără înconjur: «Borivoje se stârșește de dragul tău! Ești tânăr și frumos ca starițul Iakint, din Kruședol, pe vremea mea... Nu fi mândru, c-o să-ți pară rău. Știi căsuța mea din Cladova, lângă dărâmăturile geamiei...»“.

Dragostea, astfel înfiripată și amplificată, sporește treptat: popa Tonea se simte atras de malul celălalt, tranzitat de Dușan, mesagerul, în fiecare seară. Realismul povestirii este surprins de alternanța dură dintre secvențele închipuite de dragoste ale preotului pentru frumoasa Borivoje și scena spovedaniei lui Simion, un țăran bătrân muribund: „Popa Tonea și-a luat epitrahilul și evhologiul, a intrat în odaia de onoare, unde erau icoanele și cutiuța de argint cu Sfintele, și cu închinăciune și cu metanii a ridicat-o dintr-o firidă tăinuită“. Gala Galaction surprinde o corespondență deplină între starea naturii și tulburarea năvalnică a sufletului: „Întinericul nopții pătrundea încet-încet în sufletu-i, ca apele mării într-o corabie încercată multă vreme și în sfârșit străpunsă“. Mânat de simțiri tulburi, de o chemare irepresibilă, părintele Tonea trece Dunărea haiducește, cu sufletul încercat de pronia divină: dincolo de misiunea declarată, preotul e conștient că se află în situația de a-și asigura „moartea duhovnicească“. Luntrea cu care traversează fluviul, condusă de patru lopătari, cu Petar Dușan și soacra acestuia, pare a fi o corabie din vremuri ancestrale, plutind pe „această Dunăre, astăzi neagră și monstruoasă“. Pentru știrea celorlalți, popa Tonea se află la Cladova pentru a lua de la Traico dobânda pentru împrumutul acordat.

Pe Borivoje o găsește într-o stare de intensă agitație, dată de o adâncă tulburare erotică: „Răsuflarea îi era neregulată, brațele agitate, și după clipitul banilor de aur de la gâtul ei se vedea cât de colo că, sub salba cu trei rânduri, pieptul, învelit numai cu salba, murea și învia, chinuit de o taină nebunească. În locul nevinovatelor răsurii de după Paște, atât de prospere și de fericite, obrajii Borivojei dădeau acum vederii niște trandafiri însângerați și smulși [...] Și adunându-și puterile și strângând împrejurul ei puțințele veșminte de pe ea, Borivoje se ridică în picioare și înfățișă lui popa Tonea, cu un braț pe care alunecară și se ciocniră brățări de argint, o hârtie mototolită.“.

Popa Tonea se află într-o cumpănă decisivă: de o parte e munca sa, în slujba sfântă a lui Iisus Hristos, de cealaltă parte se situează Borivoje. Iubirea dintre cei doi stă sub semnul interdicției canonice, fiind incitată de diavol: „Gândește-te, Borivoje, că numai astfel de iubire poate fi între noi. Sunt preot, și tu ești măritată. Am soție și tu ai bărbat. Slujesc Sfânta Liturghie, și tu trăiești cu bărbatul tău... E păcat, Borivoje, păcat mare!“.

Pe drumul de întoarcere, preotul e cuprins de zbucium, de o teribilă tulburare: „Și i se părea că inima-i, în necoprinsa-i jale, dădea să iasă din coșul pieptului și, ca o pasăre cu aripă străpunsă, se zbătea, se ucidea; și ar fi voit să zboare, când spre Borivoje, când spre turla bisericii, când de-a dreptul în fundul Dunării...“. Lupta din inima lui este sfâșietoare: de o parte e



Borivoje, „cu puteri de spaimă, cu brațe de omăt, și piept de trandafir și de jăratic“, de partea cealaltă se află „datoria, onoarea, trecutul, credința căsătorească și preoțească“.

După această întâlnire, Borivoje cade bolnavă, iubirea platonice dintre cei doi rămânând la fel de puternică, în ciuda trecerii timpului: „Între acestea, toamna trecu mai jalnic ca oricând. Revenind de la biserică, revenind de prin popor, cu evhologiul învelit în epitrahil, popa Tonea privea berzele și rândunelele cum se ridicau în stoluri, peste aburii Dunării, și cum o luau spre miazăzi, trecând tot spre casa Borivojei.“

Noaptea morții lui Borivoje se înscrie într-un orizont de profundă tulburare a naturii: „Dar nu avură vreme să-și mai dea cu părerea și să se corecteze, căci o toamnă neașteptată a crivățului plesni pe malul sârbesc și întărată lupii Dunării.“. Natura este copleșită de stele strălucind pe cer, licărind, de „săgețile crivățului“, de strigătele disperate ale celor de pe mal pentru aducerea unui popă: „Piere un suflet! (tâlcuiră cei din luntre)“.

Vocația autentică a preotului, la auzul că un suflet se prăpădește, îl împinge la măsuri disperate, dar asupra lopătarilor se răsfrânge puterea lui Dumnezeu: „O credință fără margini și o putere suprafirească îi ridicară de la cele cu puțință la cele miraculoase. Brațele lor, înarmate cu lopeți, străpunseră și biruiră vijelia. Cutremurați cu sfânt cutremur, ei pricepură că domnul este cu ei în barcă întocmai cum odinioară, cu Sfinții Apostoli, pe apele Tiberiadei. Minunea se întâmplă. Un val năprasnic luă barca în spinare și o slobozi ușor, pe țarm, într-un banc de nisip.“.

Sufletul pierdut este chiar al Borivojei: alaiul de oameni, în frunte cu jupân Traico, nu poate face nimic pentru a împiedica trecerea ei în neant. Muribunda, ca o madonă cu privire serafică, se află la capătul puterilor: „Borivoje se agită sub lințoliul alb, brațele ei se împreună în chip cucernic, ochii i se umplură de lacrimi.“. Întâlnirea dintre cei doi are loc sub semnul dramaticului și al sublimului, pentru că iubirea lor s-a mărturisit doar în două întâlniri tainice. Roata destinului nu poate fi însă oprită: „În prima clipă, i-a venit preotului să se năruiască lângă patul cu pânze albe, și smulgându-și părul, să-și ceară iertare și să cheme înapoi – o, să cheme înapoi! ... înfruntatele și zguduitoarele frumuseți din iunie!“. Părintele Tonea are convingerea că iubirea lor, interzisă în lumea reală, se va împlini pe alt tărâm: „Ne vom revedea! ne vom revedea negreșit! acolo unde iubirea va fi întru împărăția Sa, fără restrângeri, fără obstacole și fără lanțurile acestui corp întunecat!“.

Tot tragismul poveștii de iubire se exprimă în cele câteva clipe dinaintea morții, când Borivoje își trăiește toată dragostea ce i se putuse oferi pe pământ: „Și ceea ce omeneste nu fusese cu puțință și ceea ce Borivoje dorise până la moarte, fără ca să se îplinească, se împlini sub condiția atotdivină și atotcurățitoare a religiei [...] Borivoje își puse capul pe pieptul sfâșiat al preotului creștin și în ceasu-i din urmă trăi, fără păcat, toată fericirea pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobânzi atât de grele și de amare, iubirea pământească!“. În ultimele clipe, în timpul rugăciunilor, sufletul lui Borivoje se eliberează de trupul slăbit de putere.

Finalul este învăluit de accente tragice: popa Tonea rămâne să cânte „Stâlp după Stâlp, cei patru Stâlpi – Cele Patru Evanghelii, Cele Patru Vecinice Cuvinte ale credinții noastre mai presus de pricepere și ale conduitei noastre mai presus de lumea aceasta.“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 19/ p. 206.** Care sunt schimbările vizibile surprinse de Tonea pe chipul și în comportamentul Borivojei, la cea de-a treia întâlnire? Comentati paragraful: „Iar în locul nevinovatelor răsuri... după-amiază adâncă și tragică.“.

La a treia întâlnire și ultima, Borivoje era „tot atât de frumoasă și aproape tot atât de plină, ca și în aprilie, ca și în iunie, dar viața și puterea sărmanei copile erau secerate [...], murea, fiindcă voia să moară, murea de iubire“.



Borivoje ascultă de legile unui destin necruțător: moartea ei se produce din prea multă iubire. Personajul feminin trăiește, exclusiv spiritual, o dragoste ideală, platonice, iar acest demonism erotic al existenței, comparabil cu al Cezarei – „demonul dragostei” eminescian, o consumă. Iubirea devine, în contextul nuvelei, un sentiment extrem de puternic, aflat într-o strânsă legătură cu moartea, în virtutea corelației eterne dintre Eros și Thanatos.

Borivoje devine „supusă” destinului, fiind numai un instrument în mâna acestei puteri oculte, fără limite. De aceea, ea acceptă cu ușurință voluptatea trecerii în neîntinț, din suferință în dragoste. Popa are sufletul subjugat de o putere înrobitoare, de patima dragostei, de abia ascunsă. Pentru Borivoje, remediul pentru dragostea neîmplinită este chiar eliberarea din chingile trupului care nu reușesc să-i susțină intensele combustii ale sufletului.

**Ex. 24/ p. 207.** De ce Borivoje moare fericită în timp ce popa Tonea varsă râuri de lacrimi?

Semnele dispariției lui Borivoje sunt prefigurate de semne materiale: apa ploii înseamnă regenerarea, renașterea dintr-o stare de ataraxie generală, picăturile de rouă sunt mesagerii, îngerii trimiși de Dumnezeu pentru a lua sufletul unei ființe preaiubite. Borivoje scapă de chinul dragostei, intrând într-o altă realitate, în timp ce părintele Tonea rămâne încă despărțit de ființa iubită. (H.S.)

#### ADDENDA

Cornel Robu, 2000

„În drumul spre păcat, Plecarea Drozilei, O stea prin fereastra lui Manolaș ș.a., mai puțin împlinite, nu pot umbri reușita deplină din *De la noi, la Cladova*: destinul cuplului Borivoje – popa Tonea, în care autorul însuși va fi putut descoperi mai târziu tulburătoare valențe premonitorii, rămâne o demonstrație de forță artistică, o probă de vitalitate estetică proprie unui scriitor capabil să «înghită», să «digere» și să asimileze «teza» în doze fatale pentru alții.”

Manualul CORINT 2

## LIVIU REBREANU

### Mărturisire

**LIVIU REBREANU** (1885-1944). Nuvelist, romancier, memorialist. Creator al romanului românesc modern. Se naște în satul Târlisua, din județul Bistrița-Năsăud, și moare în comuna Valea Mare, din județul Argeș. Vine în vechiul regat în anul 1909 și se stabilește la București, fiind reporter la ziare ale vremii și cronicar teatral la revista „Rampa”, activitate susținută mai târziu la revistele „Scena”, „Ziua”, „Universul literar”. Își începe activitatea literară cu schițe și nuvele, grupate

în volumele „Golani” (1916), „Mărturisire” (1916), „Răfuiala” (1919), un exercițiu pregătit pentru marile romane care urmează: „Ion” (1920), „Pădurea spânzuraților” (1922), „Adam și Eva” (1925), „Ciuleandra” (1927), „Crăișorul” (1929), „Răscoala” (1932), „Jar” (1934), „Gorila” (1938), „Amândoi” (1940). „Ion” este un punct de referință în istoria romanului românesc, asupra căruia critica literară s-a fixat încă de la apariția lui și revine de fiecare dată când analizează calea pe care s-a înscris evoluția prozei românești în secolul al XX-lea.

Textul „Mărturisire”, apărut în volumul „Amalgam” (1943), este un eseu pe tema iubirii, în stilul lui Garabet Ibrăileanu din volumul de cugetări „Privind viața”. Sentimentul iubirii este analizat în felurite ipostaze și asocieri, încercându-se structurări ideatice și evitarea unor clasificări și exemplificări facile. Scriitorul respinge, în acest text dedicat viitoarei sale soții, Fanny, elanurile declarative și lipsite de substanță, iubirile trecătoare, care dau monotonia și plictiseala vieții. Nu este de acord nici cu învinuirea inutilă, pentru absența iubirii adevărate, a femeilor, „care nu merită să fie iubite”.



Târziu, într-o clipă a adevărului, scriitorul ajunge la concluzia că iubirea este făcută pentru cei umili, pentru cei ce dăruiesc totul: „cei mândri nu vor putea iubi niciodată...”. Pentru cei mândri, dorințele se pot împlini, „poștele lor poate vor fi mulțumite, da... dar, vai, iubirea n-au s-o cunoască niciodată.” Sentimentul de iubire presupune „o supunere oarbă ca și credința.” De aceea, iubirea nu poate fi cunoscută de către „cei ambițioși, cei mândri, cei obraznici și cei nerecunoscători”. Iubirea învinge granițele timpului, face abstracție de prezentul limitativ, trimite ființa umană către alte timpuri: „Dacă aș ști cânta din syrinx, te-aș duce într-o poiană scăldată în lumină de lună, într-o poiană unde încă nu s-a încuibat mândria omenească, și ți-aș șopti la ureche cântecul celor iubiți. Atunci poate ai pricepe și tu că iubirea nu cunoaște ceea ce lumea numește «a fi iubit»”.

Iubirea poate avea, crede scriitorul, multe forme înșelătoare, dar numai una este cea autentică: „Te iubesc pentru că mă iubești; acesta e un schimb, dar nu e iubire. Te iubesc pentru că te iubesc, și nimic mai mult; te iubesc numai pentru că te iubesc; aci începe iubirea. Îți mulțumesc din suflet pentru că te iubesc: acesta e cântecul iubirii.”. Îndrăgostitul are un motiv special de iubire: „Omul îndrăgostit nu zice: te iubesc pentru că ești oacheșă; nici: te iubesc pentru că ești bună. Omul îndrăgostit zice: te iubesc cu toate că ești oacheșă, cu toate că ești bună, și te-aș iubi chiar dacă ai fi blondă sau dacă ai fi rea.”.

Poezia pare să fi schimbat natura iubirii: „Poezia, zic unii, a falsificat iubirea. Poezia a făcut cântece, statui, versuri din sentimentul simplu și firesc ce a fost odinioară iubirea, a făcut nebuni din oamenii care, și altmintrelea, erau cam porniți spre nebunie, a făcut gurmanzi din oamenii care până atunci erau înfometați.”. Scriitorul este însă de părere că „nu există poet, muzician, pictor sau sculptor mai mare ca u. îndrăgostit. Pentru ca artistul să înțeleagă poezia cea mare a suferinței trebuie mai întâi să fi fost îndrăgostit. Nu poeții au făcut iubirea, ci iubirea a făcut pe poeți! Iar eu, care citesc bucuros în stele și-mi fac o plăcere dintru a așterne pe hârtie slovă, pot să jur că în slovele noastre umile sunt scrise toate tainele de amor ale cerului înstelat. Cel care pricepe viața stelelor pricepe și iubirea omenească!”.

Infidelitatea nu face parte din sentimentul de dragoste, iar trecutul nu contează pentru îndrăgostiți, ci numai viitorul: „Iubirea nu-ți cere socoteală de sărutările ce ai dat sau nu ai dat altora. Iubirea nu-ți scormonește trecutul și nu-ți cercetează prezentul. Viitorul este nădejdea ei; viitorul este egoismul ei. Nădejdea cea deznădăjduită, mângâierea cea nemângâiată sunt balsamul ei, care e tot atât de dulce ca și suferința, ca și iubirea.”.

Sentimentul iubirii este sacru și scriitorul folosește, pentru a releva această însușire, o metaforă, „troița iubirii”, compusă din trei verbe, „a iubi”, „a suferi”, „a trăi”. Sărutările sunt absolut necesare în dragoste, ele alină „setea”, „dar lacrimile îți trezesc în suflet doruri mari, istovitoare, pe care nu-ți le pot alina nici sărutările”:

„Din ochi picură lacrimile, izvorul cel veșnic al iubirii; din iubire picură cântecul, poezia, frumosul, izvorul cel veșnic al lacrimilor.

O bobită de lacrimi, ce tremură sfioasă pe geana iubitei, e o comoară mai mare și mai prețioasă decât sărutările și îmbrățișările tuturor femeilor din lume...

*O, vanitas, vanitatum vanitas!* zice profetul.

Toate suferințele sunt deșarte! Îți șoptește un glas dinlăuntru.

Sărutările, lacrimi, iubire: toate sunt deșertăciuni mari, nimicuri pline de durere...

Și totuși, pentru aceste nimicuri deșarte, pentru aceste deșertăciuni nepătrunse aș fi în stare acum să-mi dau tot ce am mai scump pe lume, aș fi în stare să-mi dau chiar viața...

Nu știu dacă e bine ceea ce fac sau e rău, dar simt că, dintre toate deșertăciunile lumești, am ales pe cea mai frumoasă, care e cea mai frumoasă fiindcă e cea mai deșartă din toate.”

Mărturisirea lirică din textul de mai sus este un amplu poem de dragoste adresat ființei iubite, poem în proză, vibrant, înălțător, mai puțin obișnuit între paginile scrise de Liviu Rebreanu. (H.S.)



## Cântarea Cântărilor

Poemul „Cântarea Cântărilor”, atribuit regelui Solomon (secolul X î.Hr.), dar definitivat în scris în secolul IV î.Hr. și inclus în „Vechiul Testament”, este o capodoperă a literaturii vechi ebraice, plină de un lirism covârșitor, cu imagini artistice de o prospețime de neegalat, care străbate veacurile. Redactat sub formă de ditiramb dionisiac, poemul e un dialog între regele Solomon și iubita sa, păstorita Sulamita, sentimentul de dragoste, în deplină legătură cu elementele naturii, ajungând la o intensitate lirică neobișnuită.

Remarcabile sunt, în tot acest poem, simplitatea limbajului, formulele și expresiile artistice desprinse din vorbirea obișnuită, profunzimea semantică a cuvintelor, care trimit la iubirea pură, găzduită de o natură paradiziacă, într-o atmosferă calmă, idilică, de liniște și candoare. Plinătatea sentimentelor care copleșesc ființa îndrăgostită se traduce printr-o stare de perpetuă voioșie, de extaz declanșat de simpla apariție a iubitului, percepută la modul fabulos, al gesturilor enorme: „Aud glasul preaiubitului meu! Iată-l că vine, sărind peste munți, săltând pe dealuri”. Comparațiile sunt simple, din lumea pastorală, dar extrem de evocatoare: „Preaiubitul meu seamănă cu o căprioară sau cu puiul de cerboaică”. Formulele de adresare, repetate în ritmuri incantatorii, parcă de sublimă vrajă erotică, au candoarea rostirilor primordiale: „Preaiubitul meu vorbește și-mi zice: Scoală-te, iubito, și vino, frumoaso!”. Muzica ascunsă a versurilor poartă o infinită bucurie a vieții, desprinsă din întinderea nesfârșită a câmpurilor, din glasul duios al păsărilor, din rodul fructelor coapte, ele însele simbol al unui erotism panteic, universal: „Se arată florile pe câmp, a venit vremea cântării și se aude glasul turturicii în câmpiile noastre./ Se pârguiesc roadele în smochin, și viile înflorite își răspândesc mirosul. Scoală-te, iubito, și vino, frumoaso.”.

Chemările de dragoste, reciproce, sincere în simplitatea lor absolută, tind să învingă locurile în care se ascunde iubita, „crăpăturile stâncii”, „scobiturile prăpăstiilor”, sau marile depărtări în care se avântă iubitul: „Până la răcoarea zilei, și până la lungirea umbrelor. întoarce-te!... Iubitule, sai ca o căprioară sau ca puiul de cerb, peste munții ce ne despart.”. (Gh.S.)

### ADDENDA

Ovidiu Drimba, 1999

„Este cel mai senzual poem de dragoste, de o senzualitate luxuriantă și lascivă uneori, dar de un lirism deosebit de puternic, sentimentul ajungând până la intensități delirante. [...] Tensiunea înaltă a sentimentului găsește o expresie metaforică de un imens colorit local. În portretul metaforic pe care mireasa îl face mirelui, avalanșa de imagini e tot atât de impetuoasă; imaginile, gingașe sau strălucitoare, aduc un puternic parfum de exotism.”

## MIHAIL SADOVEANU

### Creanga de aur

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961). S-a născut la Pașcani. Tatăl, Alexandru Sadoveanu, prozatorul, dintr-o familie de olteni emigrați pe vremea revoluției lui Tudor Vladimirescu. Mama era dintr-o familie de țărani sărăciți din Verșeni, pe apa Moldovei, nu departe de Fălticeni.

Urmează școala primară cu dascălul Busuioc, muntean de pe Tazlău, evocat în „Domnu

Trandafir”, care îi pune în mână abecedarul lui Creangă. Încă din liceu debuta, în revista umoristică bucureșteană „Dracu”, cu schița „Domnișoara din Fălticeni”, semnată „Mihail din Pașcani”. În 1923, este ales membru al Academiei Române. Într-o carieră scriitoricească de aproape șaptezeci de ani, a scris peste o sută de cărți. Se stinge din viață la 19 octombrie 1961.



Opera sa stă sub semnul realismului, dar, spre deosebire de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu păstrează un orizont mitic în care se proiectează faptele istorice și marile evenimente ale vieții umane. Povestirile sale au o infuzie discretă de lirism, vremurile de altădată dobândind valoarea unui eden terestru, în care elementele de ordin divin se îmbină cu puterile pământești. Oamenii locului, situați în epoci diferite, dintr-o Moldovă arhaică sau din timpuri mai apropiate, au aceeași percepție magică a semnelor vremii, sunt buni războinici, au o bucătărie arhaică surprinzător de rafinată, elemente prin care se construiește un univers edenic, unde libațiile și mesele îmbelșugate nu sunt decât un prolog pentru intrarea în spațiul miraculos al poveștilor, pentru întâmplări nemaiauzite. În romanele istorice, Sadoveanu surprinde trei perioade distincte: vremea de aur a începuturilor etnice, propagate în timpul profan, din „Creanga de aur”, (având titlul omonim operei lui James George Frazer, „The Golden Bough”); epoca eroică voievodală, a lui Ștefan cel Mare, în „Frații Jderi” (1935-1942); decăderea puterii voievodale, în „Neamul Șoimăreștilor” și în „Zodia Cancerului sau

Vremea Ducăi-Vodă”. Adevărate paradisuri terestre se întâlnesc în descrierile de natură din „Împărăția apelor” și din „Țara de dincolo de negură”. „Baltagul” scoate la iveală o lume arhaică, în care dăinuie vechi mituri și tradiții, cum este cel al Marii Treceeri sau al lui Isis și Osiris.

Personajele lui Mihail Sadoveanu sunt situate departe de lume, trăind cel mai adesea în codri sau în împărăția apelor, refuzând civilizația și conducându-se după semne magice. Kesarion Breb, din „Creanga de aur”, este viitorul Decheneu, al treizeci și treilea, venit din inima munților să afle noua religie apărută la poalele lumii. Această „ruptură de realitatea citadină”, o „falie în trecut”, se realizează prin introducerea altor norme de conduită, prin respectarea legilor arhaice ale vieții, cum este cea a găsirii vinovatului, în „Baltagul”, sau a găsirii alesei de către împăratul Bizanțului în „Creanga de aur”. În „Ostrovul lupilor” se poate regăsi un adevărat paradis vegetal, situat dincolo de realitatea unei civilizații apăsătoare, în timp ce, în „Hanu Ancuței”, imersia în timpul arhaic evocă o lume cu balauri metamorfozabili în ființe umane, cu bandiți și povești de dragoste sublime.

Romanul lui Sadoveanu cu cele mai profunde semnificații mitice este „Creanga de aur” (1933), „povestire filozofică”, „scrisoare persană”, roman istoric „absorbit în structura parabolei” (Nicolae Manolescu). Construită pe baza tehnicii „povestire în povestire”, acțiunea romanului coboară în timp, până la anul 780 d.Hr., în vremea arhaică, a preoților păgâni rămași în inima munților de pe vremea dacilor, în locuri străvechi, la izvoarele Mureșului și Oltului, în apropierea Munților Călimani. Aici, al treizeci și doilea Decheneu, „prorocul cel bătrân”, care stă în „muntele ascuns”, ca și magii eminescieni (din „Strigoii” și „Memento mori”, de pildă), oficiază încă, o dată la cinci sau la șapte ani, la solstițiul de vară, în fața poporului adunat la gura peșterii sale, ritualuri păgâne, le dă sfaturi de muncă și de viață, îi îndeamnă la bună înțelegere între oameni, le interpretează visele și îi vindecă de boli. Puterea sa se manifestă în sferă spirituală, iar oamenii rămân contaminați de un anumit elan mistic.

„Prorocul cel bătrân” continuă, în **peștera-templu**, în toposul sacru în care sălășluiește, inițierea în tainele firii, încercând să deslușească sensurile noii religii apărute în lume, „legea nouă cătră care popoarele se îndreaptă”, creștinismul. Pentru a înțelege noile semne ale lumii și a se iniția în credința cea nouă, Kesarion Breb, cel mai devotat și mai vrednic discipol al magului, viitor al treizeci și treilea Decheneu, este trimis, timp de șapte ani, la Memfis, în Egipt, pentru a-și desăvârși inițierea spirituală, urmând să se oprească, pe drumul de întoarcere, la Bizanț, în vestita împărăție de la răsărit, pentru a confrunta învățătura primită cu știința vieții și cu noua credință ivită în lume. Preotul cel bătrân este interesat „dacă popoarele lor sunt mai fericite și dacă preoții legii nouă au sporit c-un dram înțelepciunea”.

Acțiunea propriu-zisă a romanului începe în luna mai a anului 787 d.Hr., când Kesarion Breb, însoțit de slujitorul său Constandin, se întoarce din Egipt și se stabilește pentru o vreme în Bizanț, pentru a parcurge o nouă etapă de inițiere, aceea de confruntare cu ispitele vieții într-o lume a corupției, a păcatului și a pierzaniei. Kesarion Breb, „monahul cel sprinten și înalt”, atrage atenția prin ochii săi puternici, de o culoare intensă, prevestind țării uranice. Eroul



poartă „strai alb încins cu colan subțire de argint, însă fără nici o altă podoabă”, având în picioare „cnemide, iar mânecile hainelor erau largi”, și este însoțit de Constandin, „omul acela mare și pletos cu înfățișare de dulău ciobănesc”. Slujitorul este un adevărat uriaș, din alte vremuri, „gata să rupă cu mâinile fălcile fiarelor”. În lumea învălmășită a Bizanțului, Kesarion Breb este admirat de multe femei, care „îl urmăreau cu mirare din pridvoare ori din unghiuri de ziduri, asemuind trufia lui cu a unui leu balan de Libia și dorind să-l audă vorbind și mângâind cu mâinile lui albe. Ele bănuiau la acest bărbat puternic o voce gravă și o mângâiere moale. Înceau să-i zâmbească, dar înghețau sub lovitura grea a ochiului lui verde, care trecea numai asupra lor, fără a le descoperi.”.

Treptat, împrietenindu-se cu episcopul Platon de la Sakkoudion, un monah cuvios și înțelept, Breb pătrunde în tainele adânci ale împărăției conduse, cu intrigi și viclenie, de Vasilisa Irina. Platon îi dezvăluie lumea corupției din împărăția Bizanțului, asupra căreia acționează forțele „demonului zavistiei”, al „lăcomiei de argint”, al „nedreptății și silei”, toate generând putreziciunea sufletească. Preotul dezvăluie caracteristicile lumii în care se mișcă, lipsite de orice valori morale: „Când ies dintr-un pustiu într-o care slujesc, sufletul meu plânge.”.

Fiu al lui Leu-Isaurianul, moștenitor al tronului, Constantin este un tânăr „înalt și frumos”, dar necopt la minte, incapabil deocamdată de a conduce împărăția, pierzându-și timpul în „desfătarea cărnii”, în „blestemății” și în orgii nesfârșite. Mama sa, Vasilisa Irina, admirată încă de supuși, vrea să-l scoată de sub influențe nefaste, care ar merge până la comploturi și acțiuni nesăbuite, și hotărăște să-i găsească drept mireasă o fată din popor, de origine modestă, dar cu însușiri deosebite, frumusețe, inocență, smerenie, înțelepciune. Alegerea miresei împărătești dobândește o simbolistică de basm, amintind de mitul Cenușăresei, transpus în atmosfera fabuloasă a unui Orient creștinat. Aflarea miresei hărăzite în chip legendar împăratului Constantin, că în căutarea conducătorului Cenușăresei, se întinde la nesfârșit, într-o lume plină de ținuturi exotice și insolite: „A ajuns până la barbarii de dincolo de muntele Em și până la noroadele de la Carpați vestea-poveste că Împărăția caută soție pentru feciorul Vasilisei Irina, care va ajunge curând să fie singur vasilevs”. Poveștile despre aceste locuri sunt spuse de „oameni cu plete zbârlite, mirosind a duhori și pulbere”, care vorbesc despre palate situate între mări. Solii împărătești caută o doamnă a lumii, printre „boieri îmbrăcați cu blăni scumpe” și căutarea este plătită cu bani: „Cine nu poate răspunde primește un ban de aramă; cine răspunde primește un galbăn și-un strai de mătăasă.”. Căutarea miresei se înscrie într-un scenariu fabulos: conducătorul trebuie să se potrivească unei fete, nu neapărat crescută în casele boierești, unde averea duse la degenerare, la degradarea trupului și a spiritului.

Într-o astfel de misiune ajunge Kesarion Breb, trimis cu scrisoare din partea părintelui Platon la Filaret de la Amnia, bătrân cuvios care înțelege că răul nu poate fi stârpit prin vorbe, ci folosind fapta și filotimia. El trăiește în Amnia de patruzeci de ani, într-o sărăcie lucie, pentru că toată averea a dăruit-o, la „un semn al lui Dumnezeu”, săracilor: „Cei mulți, săraci și proști, sunt sarea pământului; pe aceștia îi asupresc puterile lumii; mările, munții și râurile nu le-ar putea da cât se cuvine.”. În casa lui Filaret o află Kesarion Breb pe nepoata acestuia, Maria, fata ideală, cea căutată, viitoarea împărăteasă, căreia conducătorul i se potrivește de minune. Austerul personaj este însă învins, pentru prima dată în viață, de privirea fermecătoare și curată a fetei de șaisprezece ani. Ca și în cazul lui Tristan și al Isoldei, fără nici o poziune magică însă, mesagerul se îndrăgostește de cea hărăzită a deveni împărăteasă. El trece, acum, după inițierea sacră, ezoterică la apele Nilului și aceea profană din lumea Bizanțului, în cea de-a treia etapă de inițiere, cea erotică, proba cea mai grea, în fața căreia, pentru o clipă, „inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veșnicie și nemuritoare”. „Creanga de aur” devine, astfel, romanul unei iubiri imposibile, povară deopotrivă pentru ambele personaje, Maria de la Amnia fiind predestinată nefericirii ca împărăteasă, iar Kesarion Breb jurământului sacru de continuator al religiei sale strămoșești.



Maria își trăiește, pentru moment, clipa măreață a alegerii ca mireasă împărătească. Ritualul examinării și alegerii fetelor, cu tot fastul lumii orientale, are loc la palatul Hieria, pe țărmul asiatic al Bosforului, copilele fiind primite într-o sală mozaicată, cu semnele împărătești. Aleasă ca soție este „nepoata cuviosului bătrân de la Amnia“, iar fala este mare, ca a oricărui împărat bizantin: „Bărcile împărătești, așternute cu covoare și purpuri, aduseră de la Hieria la Augusteon pe fecioare. Intrând în grădinile cele mai dinăuntru, trecuseră una câte una între hadâmbi, și între muți, pe sub platani și chiparoși, suind trepte într-un cerdac încununat de flori. Acolo, la fereastra deschisă, după o perdea de apă care curgea de sus, Împărăteasa cu feciorul ei stăteau privind, judecând trupurile, obrazurile și umbletul. Cu adâncă închinăciune, Stavrikie atrase luare-aminte slăvitei Vasilise că se apropie acea al cărei chip l-a vădit Maica Domnului, în visul preasfințitului Platon. Era prin urmare un dar al cerului. Era o armonie mlădioasă. Era un cântec al mersului. Erau ochi plini de adâncimea plăcerilor. Constantin cunoscuse și el că aceasta trebuie să fie aleasa și o dori numaidecât, ca pe o jucărie.“

Destinul „împărăteșei“ Maria este unul nefericit. În ciuda calităților desăvârșite, Maria a fost aleasă totuși din rațiuni de stat, ca să asigure unitatea imperiului și să-l aducă pe calea cea bună pe imaturul Constantin, lucru ce nu se împlinește. Peste puțin timp, acesta își reia vechile obiceiuri, intră în comploturi și organizează lovituri de stat, își exilează mama și își mutilează unchii prin scoaterea ochilor și tăierea limbii, pentru a nu mai râvni la domnie. Pe Maria o înlocuiește cu altă „împărăteasă“, o repudiază și o călugărește cu forța, fără a-i da măcar voie să participe la înmormântarea bunicii sale, înțeleapta Teosva. I se permite, totuși, în cele din urmă, să-și ia rămas bun de la bunicul ei, Filemon, aflat și el pe patul de moarte, prilej cu care Maria îl vede pentru ultima dată pe Kesarion Breb. Este momentul în care cei doi își mărturisesc dragostea, rămasă în ipostază pură, spirituală: „Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur, ce va luci în sine, în afară de timp.“. Iubirea dintre cei doi se transformă astfel într-o poveste de dragoste eternă, dincolo de „amăgirea ce se numește trup“, reprezentată simbolic de atemporalitatea „crengii de aur“.

După trecerea celor trei trepte inițiatice, sacră, profană și erotică, deci după cunoașterea lumii în tainele ei cele mai adânci, Kesarion se întoarce la „muntele ascuns“, pentru a da socoteală de învățătura primită despre noua religie și a-și lua în primire destinul de al treizeci și treilea Decheneu: „După cum mi-a fost porunca, am cercetat pe rând toate locurile cetății, de la palat până la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără nici un amestec de răutate... Căci acolo unde s-au adunat bunurile și puterea, stau demonii lăcomiei, ai zavistiei, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii împăratului și legii lui Dumnezeu, însă cu viclenie, alcătuindu-și dobândă pentru poftă și patimi“. Religia cea nouă este simțită de „prorocul cel bătrân“ ca o prelungire a celei vechi, omul percepând însă altfel divinitatea: „Mi-ați vorbit de legea nouă către care noroadale se îndreaptă, dar sub cuvintele ei proaspăte, eu văd aceleași semne vechi, căci Domnul Dumnezeu are o mie de nume și o mie de forme. Noi putem rămâne aici până la sfârșitul timpului; iar preoților noștri, cărora li se cer alte vorbe pentru același lucru, le dăm sfat să se plece stăpânirii. Slujesc pe același Dumnezeu“. Unitatea religiilor este astfel un fapt demonstrat, pentru că adevărul absolut este unul singur: „Adevărul e unul, ca și Soarele. Cum fiecare din noi e susceptibil de a primi din el numai o parte, nimeni nu poate fi în posesia adevărului absolut, nimeni nu-i în eroarea absolută.“. (Gh.S.)

#### ADDENDA

Nicolae Manolescu, 1976

„Creanga de aur este și cartea inițierii lui Kesarion Breb, trimis de părintele lui spiritual în lume, precum Alioșa Karamazov de starețul Zosima. Sunt, de fapt, trei inițieri oarecum deosebite: în filosofia Egiptului, în politica Bizanțului și în iubire. Cei șapte ani petrecuți la Memfis nu sunt relatați în carte. Ei reprezintă latura teoretică a inițierii: învățarea esențelor, a legii ascunse în lucruri, a Cărții.



Magul îi ceruse însă ucenicului său să petreacă următorii ani în Bizanț, ca să aplice la realitate ce a învățat, verificându-și în practică înțelepciunea. În fond, ca să pună față-n față Cartea și Viața. Kesarion Breb călătorește, privește, stă de vorbă cu oamenii, le citește pe chip firea și gândurile, dezleagă șaradele sofistilor, umind pe toți cu sagacitatea spiritului. [...] Dar pentru ca inițierea lui Breb să fie deplină, el nu poate rămâne un simplu spectator al spectacolului lumii: trebuie să participe la el. Asumându-și rolul aducerii Mariei de la Amnia la Augusteon, el trece proba cea mai dificilă. Pe lângă dreptate s-a observat aici motivul Cenușăresei căreia i se potrivește conducerea împărăției: managerul se îndrăgostește de Cenușăreasă. Iubirea e, pentru Kesarion Breb, cea mai dureroasă treaptă a inițierii."

*Manualul CORINT 1*

## LUCIAN BLAGA

### Vara Sfântului Mihai (8 noemvrie)

Lirica târzie a lui Lucian Blaga păstrează liniile generale ale universului său poetic, panta descendentă pe care se înscrie eul, într-o vârstă a declinului, a toamnei, a trecerii tot mai discrete printre lucrurile lumii. Energiile vitale, dezlănțuite odinioară, acum se convertesc în atitudini contemplative, în gesturi reflexive ale gândului întors către origini, într-o poezie a versului șoptit, potențat de sentimente profunde. Poetul întârzie intrarea în toamna vârstei, prin recuperarea în spațiul interior a marilor orizonturi lirice, a simbolurilor esențiale ale lumii prin care a trecut.

Vârsta cea nouă este, cum sugerează și titlul, o „vară de noemvrie“, de un nou vitalism, pus sub semnul iubirii, ponderat și reflexiv, recuperator, care construiește peisaje interioare calme, armonizând uneori contrarii, apropiind simboluri antinomice: „Iubito-mbogățește-ți cântărețul,/ mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,/ și ce mai vezi, văpaia și, înghețul,/ dumbrava cerbii, trestia și veacul.“. Iubirea, nestinsă odată cu trecerea anilor, substituie acum „arderea“, focul solar, impulsul necesar continuării combustiei lirice: „Cum stăm în fața toamnei, muți, sporește-mi inima c-o ardere, c-un gând,/ Solar e tâlcul ce tu știi oricând/ atâtor lucruri să-mprumuți.“.

În fața unor praguri inevitabile ale „marii treceri“ („Că ești cuvânt, că ești pământ“), poetul are nevoie, în continuare, de imersia în spațiul imaginar al poeziei, de dulcea amăgire a rostirii lirice, de haina de cuvinte pe care și-o oferă sieși și lumii: „O, lumea, dacă nu-i o amăgire,/ ne este un senin veșmânt./ Că ești cuvânt, că ești pământ,/ nu te dezbraci de ea nîcîcînd.“ Își prefigurează astfel un nou sălaș, etern, într-o lume „albastră“, a azurului înalt, transcendent, potențat de aspirații solare, o lume veșnic tânără, ce îmbină, sub semnul iubirii, „vara sângelui“ și „vraja basmului“: „O, lumea e albastră haină,/ în care ne cuprindem, strânși în taină,/ ca vara sângelui să nu se piardă,/ ca vraja basmului mereu să ardă.“ (H.S.)

*Manualul CORINT 1*

## TUDOR ARGHEZI

### Dragoste târzie

Poemul face parte din volumul „Cadențe“ (1964), care, alături de „Frunze“ (1961), „Poeme noi“ (1963), „Silabe“ (1965), „Ritmuri“ (1966), „Noaptea“ (1967), dă expresie unei noi vitalități lirice în creația poetului. „Dragoste târzie“ se înscrie într-o altă dimensiune a erosului arghezian, ale cărui elanuri, cu firești reminiscențe juvenile, se temperează prin reflexele mai grave ale unei înțelepciuni dobândite odată cu trecerea anilor. Poetul nu-și părăsește vechile teme de meditație lirică, ci doar înregistrează acele mutații datorate curgerii inexorabile a timpului, cu urmări vizibile asupra ființei ajunse la vârsta senectuții.



„Dragoste târzie” este o poezie a ispitirii, a unei dulci și întârziate agresiuni de gesturi, de forme și de patimi asupra simțurilor aflate în adormită așteptare: „Da, te-aș iubi cum mă iubești și tu./ Inim-ar spune da, cugetul nu./ Te-ai așteptat vâlvoarea să mă ia/ Și să mă ardă în dogoarea ta./ De unde te-ai ivit să mă-mpresori/ Cu-atâtea stele și cu-atâți fiori?/ Nu ți-ai dat seama, și de-abia/ Vedeam și eu că ai putea/ Să fii copila mea.”. Deși pune în balanță, între da și nu, neașteptata perspectivă ce se deschide trăirii erotice, înclinând către o decizie morală, către un trist triumf al vârstei înțelepte, poetul lasă totuși frâu liber imaginilor plastice, de puternică sugestie senzuală a rătăcirii simțurilor, cu toate consecințele posibile: „Simțirea dragostei, ades nebună./ Răzletele streine le-mpreună,/ Și vârstele le face deopotrivă./ Femeie pătimașă, aprinsă, uscățivă./ Ești tânără, trufașe și frumoasă./ Mă vrei al tău și-atât, și nu-ți mai pasă/ De toți ai tăi, de toți ai mei/ Jertfiți unei femei./ Ai vrut să te desfaci dintre dantele,/ Să mi te dai ca versurilor mele./ Beția te prinsese de o dată,/ Și vrei să fii a mea detot și toată”.

Pentru o clipă, iubirea pare capabilă să reunească vârstele, să anuleze efectele trecerii timpului, dar iluzia se spulberă, rațiunea venind să umple cu justificări plăcerile pierdute, interzise: „Și te-am făcut să suferi, știu./ În ce aveai în tine mai zvâcnit și viu./ M-am prefăcut că nu-nțeleg./ Ca să rămâi ce ești, și eu întreg,/ Și te-am jignit cu voie, să mă ierți./ Poți să blestemi și să mă cerți,/ Din depărtarea care îți ascunde,/ Cu plânșii ochi, și coapsele rotunde.”.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 199. Realizați portretul femeii ispititoare, conturat îndeosebi cu ajutorul epitetelor ornante și aspectual-morale; identificați-le și comentați polisemia lor.

Arghezi păstrează, și în ultimele volume de versuri, expresivitatea bogată a cuvântului, puterea de a da contur extrem de plastic portretelor, aici imaginii femeii ispititoare, care, într-o puternică dezlănțuire a simțurilor, își pune în valoare întreaga feminitate. În „vâlvoarea” dragostei, ea însăși devine „dogoare”, foc ce arde împrejmuitoare, revărsând, în dulcea ei agresiune, lumina înaltă a stelelor și fiorii adânci ai sufletului răvășit de patimă. Femeia din „**Dragoste târzie**” are toate atributele ideale ale senzualității ametoitoare, e „pătimașă, aprinsă”, „tânără, trufașe și frumoasă”. În plus, prelungește în închipuirea poetului un sublim **ritual al dezbrăcării**, vrând să se desfacă din dantele, cuprinsă de beția simțurilor, uitând de „pravile”, de legi, dând curs singurei chemări a ființei îndrăgostite, ceea ce are în suflet „mai zvâcnit și viu”, rămânând totuși departe, pe marginea retinei poetului, „cu plânșii ochi, și coapsele rotunde”. (Gh.S.)

#### **ADDENDA**

**Eugen Simion, 1976**

„Când un poet trecut de 70 de ani scrie despre dragoste, e aproape sigur că poemele lui sunt niște delicate reflecții. Poeziile erotice ale lui Arghezi sunt, cu puține excepții, poezii de *sentiment*, el scrie la vârsta patriarhilor versurile pe care ar fi trebuit să le scrie când era tânăr. [...] Intervine în această explozie întârziată a simțurilor și frâna morală (**Dragoste târzie**, vol. **Cadente**). Tulburată pentru o clipă de o patimă străină, pacea căminului reîntră în drepturile ei. Înțelepciunea triumfă, dar cu tristețe, asupra sentimentului.”



## PARTICULARITĂȚILE MORFOLOGICE ALE COMUNICĂRII

Corectitudinea comunicării orale și scrise depinde și de folosirea corectă a regulilor ortoepice, ortografice și de punctuație. Acestea au fost explicate și însușite în clasele gimnaziale, la predarea fiecărei părți de vorbire.

### Să ne amintim!

#### SUBSTANTIVUL

Substantivele pun probleme de ortografie și de ortoepie, între care cele mai des întâlnite sunt privitoare la scrierea substantivelor masculine la nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât și la formarea genitiv-dativului singular cu articol hotărât la substantivele feminine.

Substantivele masculine obțin la forma de nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât o silabă în plus și un *i* în plus: *e-le-**vii***, *e-le-**vii*** (primul este desinență de plural și al doilea articol hotărât); *co-pil*, *co-pii*, *co-pi-**ii*** (primul *i* face parte din radical, al doilea *i* este desinență de plural, iar al treilea este articol hotărât).

Substantivele masculine cu radicalul terminat în *r* sau *l* precedate de o consoană obțin la nominativ-acuzativ cu articol hotărât un *i* în plus, dar nu și o silabă în plus: *co-**dri***, *co-**drii***, *mul-ti-**pli***, *mul-ti-**plii***.

La substantivele feminine, genitiv-dativul singular cu articol hotărât se formează de la nominativul plural nearticulat, la care se adaugă articolul hotărât *i*: *casei*, *mesei*, *lunii*, *gâștei*, *scânteii* etc.

Excepție de la această regulă fac substantivele feminine terminate în hiatul *i-e*: *poezie*, *istorie*, *vie*, și cele defective de plural: *foame*, *sete*, *fasole*. În aceste cazuri, articolul hotărât *i* se adaugă la forma de singular: *poeziei*, *istoriei*, *viei*, *foamei*, *setei*, *fasolei*.

Nu se încadrează pe deplin la această excepție substantivele *ceară* și *miere*, care, deși sunt defective de plural, au formele *cerii* și *mierii*. De asemenea, *ceafă*, deși are pluralul *cefuri*, formează genitiv-dativul *cefii*.

#### ADJECTIVUL

La adjectiv, greșeli în comunicare se înregistrează de regulă în folosirea adjectivelor care nu au grade de comparație. Motivarea folosirii la forma de pozitiv constă în faptul că:

a) sunt adjective neologice provenite din **comparative latinești**: *anterior* („așezat în partea dinainte”), *exterior* („așezat în afară”), *inferior* („aflat dedesubt, mai jos”), *superior* („aflat deasupra, mai sus”) sau din **superlative din limba latină**: *extrem* („foarte mare, exagerat”), *optim* („cel mai bun, foarte bun”), *suprem* („cel mai de sus, foarte sus”), *ultim* („cel mai din urmă”);

b) exprimă însușiri având caracter absolut, adică însușiri care, prin natura lor, nu permit comparația: *complet*, *gigantic*, *viu*, *mort*, *general*, *perfect*, *principal*, *întreg*, *unic* etc.

#### NUMERALUL

Având o diversitate mare de forme, numerele cardinale ridică numeroase probleme de ortografie, ortoepie și de ordin morfologic. Astfel, se pot întâlni pronunții greșite pentru unele



numerale: *șapte, șăpti; cinsprezece, șaptisprezece, optisprezece*, nerespectându-se forma corectă a numeralelor simple din care sunt compuse; *paișpe, cinșpe* etc. Sunt considerate corecte formele *paisprezece, șaisprezece, șaizeci* (în loc de *patrusprezece, șasesprezece, șasezeci*), întrucât în limbă există tendința generală de a se scurta cuvintele, aceste forme fiind favorizate și de analogia cu numerele învecinate, la care primul termen este monosilabic: *treisprezece, cincisprezece, cincizeci*.

Numeralele cardinale pot fi însoțite de articolul demonstrativ (adjectival) *cel, cea, cei, cele*; *Cei trei* porniră mai departe. Acest fapt permite flexiunea cazuală pentru genitiv și dativ: *celor trei, celor cinci*. Este de menționat că numai numeralul *unu(l), una* are flexiune sintetică pentru aceste cazuri, cu desinențele specifice *-ui* și *-ei*: *unui, unei*. Cumpărarea *a trei* cărți, *a unui* stilou și *a unei* serviete nu m-a costat mult. Raporturile de genitiv-dativ se mai pot exprima și cu ajutorul prepozițiilor *a* și *la* (în limbajul popular): Venirea *a trei* prieteni m-a scos din încurcătură. Dau drumul *la zece* dintre ei.

Când însoțesc substantivele, numerele cardinale se prezintă în următoarele situații:

a) de la *unu* la *nouăsprezece* (iar la numere mai mari având în vedere numai cercul zecilor și al unităților) se alătură direct substantivului: *cinci elevi, șaptesprezece creioane, o sută doisprezece candidați*;

b) de la *douăzeci* înainte, numerele se leagă prin prepoziția *de* de substantivele pe care le însoțesc: *treizeci de elevi, trei sute patruzeci și șapte de candidați*, substantivul devenind atributul numeralului.

Când numerele *unu* și *doi* și compusele lor însoțesc substantive care denumesc lunile, exprimând deci data, *unu* se folosește cu formă de masculin, iar în al doilea caz se utilizează forma de feminin: *întâi aprilie, două mai, douăzeci și două august, treizeci și unu octombrie*.

### PRONUMELE

Sub aspect ortografic, probleme mai deosebite ridică, în cazul formelor neaccentuate ale pronumelor personale și reflexive, scrierea grupului verb-pronume și pronume-pronume: *m-așteaptă, v-admiră, adu-l încoace, ducându-l*.

Adjectivul pronominal de întărire produce numeroase greșeli și dezacorduri în vorbire, acestea putând fi evitate printr-un acord corect în persoană, gen, număr și caz cu pronumele sau cu substantivul determinat: *mamei înseși; vouă însevă, fetelor* etc.

### VERBUL

Între altele, probleme de ortografie și de ortoepie se înregistrează la:

a) verbele de conjugarea I, *a crea, a recrea, a situa, a agreea*, care urmează modelul de conjugare al verbului *a lucra*, adică la radicalul verbului se adaugă terminațiile acestuia:

*lucr-, cre-, situ-, agre- + -ez, -ezi, -ează, -ăm, -ați, -ează* (*creez, creezi, creează, creăm, creați, creează* etc); la fel se explică și forma de gerunziu: la radical se adaugă sufixul de gerunziu *-ând* (nu *-ind*): *creând, situând, agreând*;

b) verbele de conjugarea I cu tema în *-i*, *a apropia, a împrăști, a sfâșia* etc.; se scriu la persoanele I și a II-a singular cu doi *i*: *eu mă apropii, tu te împrăștii* etc.;

c) verbul *a scrie*, de conjugarea a III-a, primește la persoana a II-a singular desinența *-i*, adăugată la radicalul *scri-*: *scrii*;

d) verbele de conjugarea a IV-a cu tema terminată în *-n-*, *a veni, a preveni, a reveni, a ține*, pierd la persoana a II-a singular consoana *n* și se scriu cu doi *i*: *vii, revii, previi, ții* (primul *i* aparține radicalului, iar al doilea *i* este desinență de persoana a II-a singular);

### ADVERBUL

Erori din punct de vedere ortografic se produc la adverb, de regulă, în scrierea adverbilor compuse: *odată, altădată, demult, altfel, deodată* etc. (Gh.S.)



Familia, ca nucleu social, înregistrează o evoluție continuă, existând în forme diferite de-a lungul istoriei. În vechime, se înregistrează o perioadă matriarhală și una patriarhală, precedată de o fază a poligamiei aleatoare, în epoca traiului în peșteri. Perioada matriarhală culminează cu apariția culturilor zeițelor feminine, simboluri ale fertilității, de tipul lui Venus din Willendorf. Perioada patriarhală semnifică începutul dominației masculine, bărbatul reprezentând puterea dominantă, în special militară.

Reglementarea situației familiei, prin cutume sau prin legi scrise, este una dintre cele mai vechi preocupări ale comunităților umane. La toate popoarele vechi se întâlnesc reguli privind împrejurări dintre cele mai diverse. Celții, de pildă, aveau o situație aparte a familiei: femeia celtă avea dreptul de a-și alege singură soțul. La gali, fiecare dintre soți trebuia să contribuie cu mijloace proprii la formarea averii. La celții irlandezi, existau zece forme de căsătorie: primele trei erau obișnuite și difereau între ele prin raportul care exista între diferitele averi, celelalte includeau răpirea, căsătoria în secret, fără consimțământul părinților. Dacă soțul era ucis, despăgubirea provenind de la ucigaș revenea familiei soțului; dacă femeia rămânea văduvă, soția primea zestrea înapoi. Căsătoria se realiza pe seama unui drept contractual. Drepturile pe care le avea fiecare dintre soți depindeau de avere, ei fiind egali în momentul în care averea lor era egală. În Galia, divorțul se obținea dacă bărbatul comisese un adulter sau dacă femeia săvârșise acte de injurii de o mare gravitate la adresa bărbatului. Poligamia era o practică de formă, la fel „căsătoria de probă”; femeia obținea bunurile familiei dacă nu avea frați, iar unele femei aveau dreptul la funcții înalte, de profetese, de amazoane, de educatoare ale tinerilor. Procedeeul adopției (fosterage) s-a păstrat la celți până în secolul al XVIII-lea: copilul era adoptat de rude sau de străini, crescut până la vârsta de 17 ani, când avea dreptul de a se căsători.

În perioada veche, tradițională a Romei, ritualul de căsătorie era urmat cu strictețe. Logodnica se îmbrăca respectând detalii precise: părul acesteia era strâns într-un fileu roșu; în jurul corpului purta o tunică fără tiv, **tunica recta**, apoi, pe deasupra, o haină, **palla**, de culoarea șofranului, în picioare sandale de aceeași culoare, la gât un colier de metal, pe cap, șase suluri artificiale cu bentițe, **seni crines**. Contractul de căsătorie avea loc după sacrificii de animale făcute zeilor, iar apoi intervenea **augurul**, în prezența a zece martori. În vremea imperiului, are loc procesul de slăbire a puterii paterne: **patria potestas**, puterea deplină a tatălui asupra copiilor lui, devine desuetă și la fel puterea asupra soției, care până atunci era tratată ca una dintre fiicele sale (**loco filiae**). Tatăl familiei nu mai putea abandona copiii, prin vânzarea lor ca sclavi, iar pe vremea lui Hadrian un tată este pedepsit cu deportarea pentru că și-ar fi ucis fiul în timpul unei vânători. Tot acum, femeile nu mai au nevoie de tutore nici pentru a-și redacta testamentul, iar căsătoriile se fac prin consimțământul familiei. Emanciparea femeii din perioada imperiului nu se compară cu feminismul din zilele de azi; totuși e citat cazul Arriei, căsătorită cu senatorul Caecina Paetus, care își salvează soțul de la moarte, ascunzându-i moartea fiului. Devotamentul matroanelor romane merge până la gesturi supreme, sublime: Plinius cel Tânăr, pe când se plimba pe lacul Como, aude povestea unei soții care se aruncă în lac, pentru că îi fusese confirmat faptul că soțul suferă de un ulcer incurabil.

La germani, căsătoria se desfășura după reguli strict controlate: Tacitus afirmă că „la dâșii căsătoriile sunt aspre și în nici o altă privință n-ai putea să lauzi mai mult năravurile lor.



Căci aproape numai ei dintre barbari se mulțumesc cu o singură femeie". La fel, „bărbația” începea târziu, după cum afirmă Tacitus: „Dragostea tinerilor târziu începe și de aceea bărbăția lor nu se istovește.” Tânărul începea viața de militar de la vârsta de cincisprezece ani, iar la căsătorie soția îi dădea un rând de arme. Bunurile după căsătorie erau administrate împreună, dar, la desfacerea ei, se împărțeau fiecareia dintre familiile celor doi soți. Femeile puteau îndeplini atribuții militare, dar niciodată nu jucau un rol politic în viața tribului.

În cadrul civilizației bizantine, băieții se puteau căsători la vârsta de 14 ani, iar fetele la vârsta de 12 ani. Alegerea soțului sau a soției era stabilită de către părinți. În Bizanț, o căsătorie legală presupunea o ceremonie religioasă strictă, executată în biserică. Apoi soții erau duși acasă de o mulțime de nuntași, toți îmbrăcați în alb, iar la casa mirelui avea loc „dansul tămâierii”. Femeile nu se bucurau de prea multă libertate: ele nu aveau dreptul la educație intelectuală și erau păzite de eunuci în gineceele lor. Funeraliile aveau relicve păgâne: bocitoarele de profesie participau la riturile mortuare, iar fiecare participant la acest proces trebuia să îl sărute pe mort. Femeile bogate erau înmormântate în sarcofage cu porfire și rubine. După G. Walter, „copiii nelegitimi erau practic recunoscuți la fel ca ai soților oficial căsătoriți”.

În vremea feudalismului, în majoritatea statelor europene se tinde să se egalizeze drepturile celor doi membri ai familiei, dar, cum spune M. Guidetti, „Bărbatul rămânea în continuare *caput mulieris*, femeia nu putea exercita o funcție legată de Biserică, nici chiar aceea de a boteza. Vrând-nevrând, opinia Bisericii era că păcatul a apărut în lume datorită Evei...”. Femeia putea fi proprietara unei feude, de aceea putea participa la întrunirile feudatarilor. În Anglia, era egală cu bărbatul până la căsătorie, când o parte din drepturi erau preluate de bărbat, deși femeia îndeplinea o funcție socială destul de importantă. După ce se căsătoreau, femeile din oraș lucrau alături de soții lor și erau rare meseriile la care nu puteau participa. Cele mai frecvente meserii la care se angajau femeile erau de mănușari, cizmari, țesători, fierari, argintari, băcani.

Epoca modernă, a societății industriale, dezvoltă noi relații de familie și de integrare a acesteia în societate. Egalitatea dintre soți și a drepturilor sociale și politice ale femeii sunt realități consfințite de constituțiile statelor, iar integrarea și afirmarea profesională a femeii nu cunoaște restricții din punct de vedere legal. Alvin Toffler, în „*Al Treilea Val*”, consemnează faptul că în societatea postindustrială de astăzi se trece de la familia lărgită, care locuiește toată în același loc-rezidență, la familia de tip nuclear, alcătuită din soț, soție și de regulă doi copii. În pragul informatizării accelerate a societății, numai 7 la sută dintre americani mai respectă acest model, fiindcă fiii părăsesc repede căminul familial, pentru a studia sau a se angaja la alte firme. Pentru a se menține familia nucleară, de obicei săracă, tinerii trebuie plătiți puțin, spune Alvin Toffler, spre a se menține dependența de spațiul familial. Din categoria celor care nu respectă conceptul de familie nucleară fac parte și celibatarii, care numai între 1970-1978, și-au triplat numărul. În condițiile unei dinamici sociale accentuate, este de așteptat ca în viitorul previzibil familia să înregistreze noi mutații. (H.S.)

## Familia ca temă literară

Familia reprezintă o temă literară încă din cele mai vechi timpuri. Epopeile homerice, „*Iliada*” și „*Odissea*”, au ca sâmbure al intrigii destămarea unei familii, ruperea unui echilibru matrimonial, considerat în vechime sacru, răpirea Elenei de către Paris, eveniment ce a determinat războiul troian. Mitologiile prezintă familii de zei, iar cartea fundamentală a religiei creștine, „*Biblia*”, așază într-un orizont de sacralitate familia patriarhală, din care se naște la momentul potrivit Mântuitorul.

Asupra familiei patriarhale și-au concentrat atenția, de asemenea, mari scriitori ai lumii. Un roman-fluviu, construit pe scenariul întâmplărilor biblice, este „*Iosif și frații săi*”, de Thomas Mann, în care se urmăresc avaturile familiei patriarhale a lui Iacob și a Rahilei, cu o



cuprindere vastă a evenimentelor de la negura preistorică a timpului, figurată metaforic printr-o „fântână trecutului” până la peripețiile lui Iosif la curtea faraonilor și la fuga din Egipt. Scriitorul polonez Sienkiewicz prezintă, în romanul „Quo vadis”, familia romană în timpul împăratului Nero, în epoca de afirmare a creștinismului.

În epoca feudală, familia e privită în ipostaze diversificate, de cele mai multe ori în registru ironic sau comic. Boccaccio, de pildă, imaginează în „Decameronul” o serie de întâmplări hazlii, complicate cu aventuri erotice. Mai târziu, Alexandre Dumas ilustrează, în romanul „Cei trei mușchetari”, lumea aventurieră a Franței preimperiale, cu familii de nobili mereu implicați în intrigi felurite, cu amante și cu burghezi așezați, cu o diversitate de personaje situate pe toate treptele sociale. „Mizerabilii”, scrierea romantică a lui Victor Hugo, înfățișează mizeria morală a unei familii ca a hangiului Thénardier, jefuitorul soldaților muribunzi, căzuți pe câmpul de luptă de la Waterloo. Jean Valjean, personajul damnat al romanului își formează o familie, crescând-o pe Cosette, copilul orfan al unei femei sărmăne.

Balzac ilustrează familia dezumanizată, având ca intrigă moștenirea, în „Eugénie Grandet” sau în „Père Goriot”. În „Doamna Bovary”, de Gustave Flaubert, asistăm la tribulațiile amoroase ale unei femei deziluzionate de mediocritatea mediului în care trăiește. Tema familiei care suferă de pe urma condițiilor economice mizere este prezentă și în romanul experimental al lui Émile Zola, ilustrat în ciclul „Rougon-Macquart”.

Romane-fluviu ale familiei sunt scrise, în Franța, de Roger Martin du Gard. „Les Thibault”, acțiunea petrecându-se în preajma primului război mondial, „Forsyte Saga” (trei trilogii), de John Galsworthy, în Anglia, și „Casa Buddenbrook”, de Thomas Mann, în Germania. „La răscruce de vânturi”, de irlandeza Emily Brönte, este saga familiilor Earnshaw și Linton, primii trăind pe dealuri, în locul ce dă numele romanului, cei din a doua familie în vale, la Thrushcross Grange, o adevărată enclavă existențială. În „Anna Karenina”, de Lev Tolstoi, eroina, deși căsătorită cu un înalt funcționar, Alexei Alexandrovici, având și un copil, se îndrăgostește de un ofițer țarist, Vronski. În finalul romanului, izolată social, trăind și cu Vronski într-o atmosferă tensionată, Anna se sinucide.

În literatura română, tema familiei apare la numeroși scriitori. În romanele lui Duiliu Zamfirescu „Viața la țară”, „Tănase Scatiu”, „Anna”, „În război”, apare familia Comăneștenilor, care traversează perioada de crepuscul dintre vremea boierimii de vișă veche și epoca burgheziei în devenire, caricaturală, incultă, lacomă, de un cinism revoltător. În „Ciocoi vechi și noi”, de Nicolae Filimon, este descrisă dragostea interesată material dintre Dina Păturică și Chera Duduca, „ciocoi noi”, care se ridică pe ruinele vechilor îmbogățiți din epoca fanariotă. Ionel Teodoreanu propune viziunea idilică a familiei din „La Medeleni”, un roman-imagé al copilăriei fericite, cu personaje de neuitat. „Cartea nunții”, de G. Călinescu, „un roman liric, la modul grec, luând ca model «Daphnis și Chloe» de Longos”, descrie două aspecte mitice ale riturilor de trecere: căsătoria lui Jim Marinescu cu timida Vera și moartea lui Silvestru, profesorul neîmplinit și deziluzionat sentimental. „Enigma Otiliei” este un roman clasic, balzacian, al paternității eșuate, al moștenirii, al orfanului, avându-i ca personaje principale pe Otilia Mărculescu și pe Felix Sima. Familia descrisă, clanul Tulea, trăind într-un mediu contaminat de conflicte puternice, este condusă de agresiva Aglae, care își internează tatăl în spitalul de nebuni, asaltează casa lui moș Costache Giurgiuveanu în momentul în care acesta suferă un atac de cord, îl protejează pe fiul ei, Titi, retardat, de extenuarea provocată de eforturile intelectuale mai profunde. O altă lume a familiilor degenerate este prezentată în „Concert din muzică de Bach”, de Hortensia Papadat-Bengescu, exemplul cel mai concludent fiind prințul Maxențiu, care suferă de o degenerescență genetică, specifică familiilor nobiliare pure. Familia Glanetașilor din „Ion”, de Liviu Rebreanu, este scindată între nepăsarea tatălui și eroina vulcanică a lui Ion de a dobândi pământ, în timp ce familia învățătorului Herdelea se supune meandrelor vieții dintr-un Ardeal dominat de regimul austro-ungar.



„Morometii” lui Marin Preda, roman-frescă al câmpiei dunărene, conține și tema familiei ce ascunde un conflict latent, manifestat prin criza tatălui, Ilie Moromete, personaj contemplativ prin excelență, și criza fiilor, care fug din satul natal la București.

Romanul science-fiction abordează și tema familiei. În „Pierduți în spațiu”, carte adaptată de Joan D. Vinge după scenariul filmului cu același titlu, apare un concept nou, familia spațială, numită simbolic Robinson, care pornește în spațiu, gata să cucerească adâncimile interstelare, la bordul unei astronave supraluminice, de forma unei farsurii zburătoare. (H.S.)

Manualul EDP

## FLORIN DRUȚĂ

### Psihosociologia familiei Argument

Florin Druță reconstituie, în studiul său, evoluția noțiunii de familie de-a lungul timpului. Numele *familie* vine din limba latină, de la cuvântul *famulus* („servitor”), care înseamnă potrivit, „Dicționarului etimologic al limbii latine”, „ansamblul sclavilor și al servitorilor ce trăiau sub același acoperiș”. Familia romană ajunge să cuprindă *agnati*, rudele pe linie paternă, și *cognati*, rudele pe latură maternă, devenind în cele din urmă *gens* (comunitate formată din rudele de același sânge). Foustel de Coulanges spune că familia este unită de un sentiment mult mai puternic decât nașterea, anume **sentimentul strămoșilor** și „religia căminului”. Antropologul Claude Lévi-Strauss consideră că familia este „uniunea mai mult sau mai puțin durabilă și socialmente aprobată a unui bărbat cu o femeie și a copiilor lor”.

În timpurile moderne, familia tradițională își pierde coeziunea, locul ei fiind luat de familia nucleară, formată din tată, mamă și copii. Casa strămoșească dispare ca noțiune empatică, iar cuplurile își petrec singurătatea într-un apartament: „Casa copilăriei rămâne până la urmă o simplă amintire”. Epoca modernă, a societății industriale, dezvoltă noi relații de familie și de integrare a acesteia în societate. Egalitatea dintre soți și a drepturilor sociale și politice ale femeii sunt realități consfințite de constituțiile statelor, iar integrarea și afirmarea profesională a femeii nu cunoaște restricții din punct de vedere legal.

În ultima vreme apar noțiuni din sfera sociologiei ce relevă mutațiile din sfera familiei tradiționale, cum sunt „dispariția familiei”, „familia în bucăți”, „familia asistată”, „familia destrămată”, „criza familiei”. În aceste condiții, funcțiile familiei se diminuează, iar relațiile umane se destabilizează; natalitatea scade, iar conflictul dintre generații e un fenomen discutat de toate mijloacele de informare în masă. Industrializarea atrage după sine venirea la oraș a unor persoane deculturalizate și proletarizate, generatoare de fenomene frecvente, legate de evoluția actuală a societății: „Abandonul copiilor, nașterile ilegite sunt în creștere, ca și delincvența tinerilor”. Cu toate acestea, familia se adaptează schimbărilor, rămânând în continuare o „celulă de bază”, un „ultim refugiu” în fața aspectelor dezumanizante ale societății contemporane. (H.S.)

#### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 127. Ce înseamnă „această unitate socială implică o instituție larg răspândită [...], o instituție universală”?

Familia constituie o unitate socială stabilă de-a lungul diverselor epoci istorice; ea evoluează de la matriarhat la patriarhat și probabil că va suferi schimbări importante într-un viitor previzibil. Familia constituie o instituție universală, cu atribuții civile, patrimoniale, filiale și sociale bine determinate.



Ex. 3/ p. 127. Ce factori au determinat, în epoca industrială, dispariția familiei extinse? Ce elemente consideri mai importante în acest proces?

Familia extinsă a dispărut din cauza restrângerii spațiului locativ și a diversificării și răspândirii locurilor de muncă. După cum remarcă Alvin Tofler în „Al Treilea Val”, familia viitorului este formată din părinți și copii, nu și din bunici, tocmai din cauza mișcării rapide a oamenilor către posturile cele mai bune, uneori situate la distanțe de mii de kilometri de locația familiei.

Ex. 8/ p. 127. „Casa copilăriei” este, cu adevărat, o noțiune anacronică? Tânărul născut la oraș și crescut într-un apartament nu-și mai poate proiecta ideal, afectiv copilăria într-un spațiu? Numai casa tradițională poate fi sursa unei mitologii literare, ca în cazul faimoasei poezii „Aci sosi pe vremuri” de Ion Pillat? Apartamentul nu poate stârni imaginația poetică?

„Casa copilăriei” poate deveni o noțiune anacronică din perspectiva copiilor care nu mai au acces la realitatea rurală, din cauza citadinizării excesive. De fapt, nu mulți oameni de la oraș dețin proprietăți în mediul rural sau copiii de la țară nu beneficiază de avantajele unei naturi pure. În general, apartamentul, în mod practic, nu poate dezvolta imaginația omului comun, în primul rând întrucât are o suprafață mică, iar, în al doilea rând, pentru că este un spațiu lipsit, de cele mai multe ori, de mister. Drama copilăriei într-un mediu citadin restrâns devine un motiv liric în poezia interbelică, semnificativă fiind poezia lui Lucian Blaga „Pluguri”: „Prietene crescute la oraș/ fără milă, ca florile în fereastră,/ prietene care încă niciodată n-ai văzut/ câmp și soare jucând sub peri înfloriți,/ vreau să te iau de mână,/ vino, să-ți arăt brazdele veacului.”. Însă există și cazuri când atașamentul cuiva față de spațiul său intim nu mai ține cont de îngustimea fizică a acestuia, acordându-i compensatoriu alte calități și îmbrăcându-l cu afecțiunea inconștientă a copilului, cu recunoștință. În acest din urmă caz, cu siguranță imaginația poetică își poate avea drept sursă de inspirație și misterul banalului apartament. (H.S.)

Manualul ROSETTI

## G. CĂLINESCU

### Cartea nunții

G. Călinescu publică în anul 1933 „Cartea nunții”, un „roman la modul grec”, în care, după cum singur mărturisește, transpune în detalii moderne o poveste de dragoste de felul celei a lui Longos, „Daphnis și Chloe”. Dincolo însă de caracterul idilic al poveștii de dragoste propriu-zise dintre cei doi protagoniști, Jim Marinescu și Vera Policrat, romanul lui G. Călinescu devine o adevărată monografie a familiei, ca instituție socială fundamentală, simptomatică pentru condiția existențială a omului, surprinsă în două momente esențiale ale vieții, nunta și moartea, fenomene ciclice în nesfârșita succesiune a generațiilor. Jim Marinescu, personajul principal al cărții, este un tânăr revenit de la studii din Italia, ajuns la vârsta căsătoriei și având de ales, dintre mai multe fete, un model cât mai apropiat de un ideal constituit pe cale livrescă și mondenă. Semnificativ pentru G. Călinescu, în prezentarea mediului tineresc și, implicit, în caracterizarea personajului său, este ritmul dinamic al noii lumi tehnice, integrată într-un decor tipic balzacian, încremenit în tipare arhaice. Ca mijloace de păstrare a condiției fizice, noului mod de viață ce se ivește la orizont îi sunt caracteristice sporturile, pilotarea mașinilor de mare viteză, vacanțele la mare, călătoriile în străinătate.

Jim Marinescu se întoarce din Italia cu trenul de Predeal, admirând măreția geologică a Carpaților, dar este nevoit să se adapteze, pentru un timp, spațiului clausturant al „casei cu molii”, edificiu parcă atemporal, în care locuiesc mătuși uitate de timp, îmbătrânite peste măsură, și profesorul Silvestru, personaj emblematic, ratat din lipsă de pragmatism în viață și care se sinucide la vârsta de cincizeci de ani, din cauza experiențelor erotice neîmplinite. Jim și



Vera, aleasa lui inocentă, fiatele acesteia, Bobby Polierat, elev excentric, perfect adaptat epocii, chiar Dora, Lola și Medy, candidatele la căsătorie, se află în antiteză cu babele din casa plină de dulceturi zaharisite și petrificate, de păianjeni și de noroi. Jim se desprinde de acest mediu grotesc, dominat de figuri ale unei senectuți lipsite de glorie, bolnave de icter sau anemice, maniace și sinucigașe, și încearcă să re trăiască, prin ritualul căsătoriei, momentele mitice ale unei arhetipologii păgâne pierdute. La modul ideal, Jim și Vera constituie o versiune reîterată a cuplului sacru, arhetipal, transpus într-un mediu „modern”, demitizat, steril, fără vitalitate. Capitulul „Vino din Livan, mireasă”, înfățișează tocmai momentul sacru al căsătoriei, raportat la modele arhetipale, chiar titlul trimițând la repere biblice.

Noul cuplu, desprins parcă din arhetipurile a cel puțin două mitologii, păgână, „la modul grec”, și creștină, prin invocarea psalmilor lui David, este factorul unei necesare revitalizări a lumii reprezentate de „casa cu molii”, învechită prin automatisme, îmbrăcăminte desuetă, decoruri ieftine, reticență față de evenimentele din spațiul exterior, preocupări mărunte, immobilism. Scena pregătirii locatarilor din „casa cu molii” pentru nuntă este extrem de edificatoare pentru caracterizarea imobilității acestei lumi și a personajelor ei: „Din zorii zilei și până după-amiază, femeile se îmbrăcară. Ieșeau atât de rar din casă, încât toaleta de stradă devenise un eveniment. (Ultima dată când călcaseră pragul porții fusese cu patru ani în urmă, la înmormântarea unei rude colaterale.) În ziua aceea masa fu abolită, și toată lumea stătu închisă în casă, cotrobăind, încercând și bombănind.”

Situarea mătușilor lui Jim în total dezacord cu timpul în care trăiesc e demonstrată cu minuție, obiectele de îmbrăcăminte pe care le folosesc fiind demodate, cumpărate cu multă vreme în urmă, folosite în cu totul alt timp: „Neieșind în lume, nu prea uzau lucrurile și nici n-aveau sentimentul evoluției modei. Își făceau bunăoară o rochie în 1900, pe care n-aveau prilejul s-o poarte decât în 1914, și-și cumpărau ciorapi de broderie în 1913, spre a-i purta în 1925.”. Decalajul temporal al mătușilor din „casa cu molii” indică un conservatorism inconștient, care le transformă în personaje ridicole: „Când, la orele patru, se adunară toate în salon, gata de plecare, dom' Popescu, deși obișnuit, izbucni în râs. Păreau ieșite dintr-un muzeu de modă retrospectiv. Tanti Mali avea pe cap, în jurul nodului de păr bine consolidat, o bonetă de jeuri negre strălucitoare ca cocsul ud. O mantelă lungă, formată din două clopote suprapuse, o acoperea de sus până în jos ca un sarcofag de mumie egipteană. Ghenca avea căciuliță și manșon de lutru și gâtul îi era sugrumat într-o zgardă lată de mici mărgele. Tanti Caterina purta ciorapi de broderie neagră, puși pentru a doua oară în viață, iar celelalte purtau un fel de surtuțe de astrahan cu mânecile bufante și tichii mici din aceeași blană, de sub care părul cădea în streșini mari, groase.”. Rochiile sunt lungi până în pământ, iar ghețele sunt „prelungi, ridicole, cu nasturi mulți, carâmbi mari și străvechi totodată”.

Ceea ce predomină în acest tablou balzacian al „casei cu molii” este impresia de vetustețe, de cadru arhaic, cu ființe pe cale de dispariție, de atemporalitate falsă, într-o atmosferă cu „un miros pătrunzător de naftalină și molii”. Silivestru pare, și el, un reprezentant al acestui sfârșit de lume: „Silivestru apărură și el mai deșirat și încovoiat în lunga redingotă lucioasă ca tuciul lustruit și cu semijoben pe cap. Mânecile nu-i acopereau îndeajuns lungile și tarile manșete și, intimidat, în hainele de mult nepurtate, semăna cu Monsieur de Paris, melancolicul călău.”

Procesiunea bizară, alcătuită în cortegiu nupțial, se îndreaptă apoi spre strada Polonă, unde așteaptă rubedeniile Verei. Totul pare a se desfășura cu precizie germană, de pluton aliniat, în pas de paradă, în frunte fiind dom' Popescu „cu melonul pe-o ureche, cu iataganul înfipț într-un buzunar și cu pistoalele la sân”. Desprinse din timpul lor suspendat, încremenit, bătrânele procedează la „o demonstrație de ostilitate împotriva lumii noi «coșcovite», care nu se mai dă jos din tramvai și automobil”. Cu aceeași „demnitate și ostilitate” intră și în casa miresei; faptul că Vera sărută cu sinceritate mâna celor șapte femei bătrâne stârnește admirație: „— E un copil!”



Casa este pregătită pentru acest somptuos eveniment, fiind „luminată a giorno și ușile date de perete“. Descrierea interiorului urmează un adevărat scenariu al lucrurilor baroce, opulente. „Spațiile fuseseră lărgite prin retragerea mobilelor spre colțuri, iar în salon fotoliile imitate Aubusson fuseseră orânduite lângă perete, ca într-o sală de consiliu“. Tanti Ghenca se ridică în picioare și urează: „– Să fie într-un ceas bun!“. Urmează prezentarea darurilor, ca într-o secvență de rutină din casa unui negustor lipsan: „Apoi, scoțând dintr-un săculeț de mătase și broderie neagră un pumn de agrafe, cercei și inele, cele mai multe de argint, în lucrătură veche, dar cu foarte mari pietre galbene, roșii și sinilii, le puse pe masa Louis XV din mijloc. Toți se ridicară pe rând și [...] masa se prefăcu în tarabă de anticărie plină cu icoane, talgere de aramă, sfeșnice de argint, feligene, lingurițe, pahare de cristal, și, firește, cu șalul înjumătățit al tantei Mali. Dom' Popescu, desfăcând misteriosul corp contondent, depuse iataganul, precum și pistoalele. Silivestru fu cel din urmă care se ridică. Sfios, rătăcit, puse pe un colț al mesei o cărticică cu scoarțe scorjite și se retrase pe scaunul său.“

Asistența este pe măsura importantului eveniment: madame Policrat, care mulțumește pentru aceste „lucruri vechi“, „foarte fardată și seniorială“, Emilian Protopopescu, însoțit de „mămica“, Bobby, elevul șmecher și emancipat, într-un sacou împrumutat, gata să fie naș, „un ofițer înalt ca un ulan, dar cu fața copilăroasă și zâmbitoare“, „o femeie tânără, elegantă, dar blândă în ochi și în încovoierea nudă a șirii spinării“. Impresia de „măști de ceară“ care participă la un ceremonial ezoteric este deplină: Jim simte că ar vrea să sară pe fereastră sau să se agate de un candelabru, Vera este intimidată, în rochie albă de mireasă, opusă noianului de negru din jur. „cu cununa grea de beteală în jurul luciosului breton“, cu sclipirea ochilor „ca panselele ude, și colțul gurii [...] într-un zâmbet continuu de sfială, uimire și fericire“. Dorința lui Jim era ca în jurul Verei să fi avut „o gardă strălucitoare de douăsprezece genii și deasupra o ploaie de artificii planetare, căzând lent, languros, ca ninsoarea de afară“, evitând fețele zbârcite ale participanților și decorul vetust, sufocant, amândoi refugiați „undeva pe plaja mării, sau într-un pat de mic hotel de provincie, ca o binecuvântare înainte de întâia atingere corporală“.

„Moartea lui Silivestru“, celălalt capitol selectat din „Cartea nunții“, tratează un moment existențial opus Erosului, Thanatosul. Romanul, adevărat elogiu adus împlinirii umane prin nuntă, continuă cu sumbra sinucidere a lui Silivestru, personaj decrepit, ratat, care, prin neîmplinire în plan erotic, își dă seama de inutilitatea vieții. Cercul de taină de la priveghiul celui mort este semnificativ, aducând iarăși în prim-plan personajele desuete din „casa cu molii“: „Așezate în cerc pe scaune, tanti Mali, tanti Ghenca, tanti Magdalina, tanti Agepsina, tanti Fira și tanti Caterina, în rochii negre cu multe cerculețe, datând de la străvechi decesuri, contemplau mortul cu seriozitate. Nici una nu plângea. Conform tradiției familiale, ele voiau să trăiască toate momentele «evenimentului», care în forme sumbre era pentru ele totuși o schimbare, și mai ales doreau să-și întipărească bine în minte și pentru ultima dată chipul lui Silivestru. În acest scop, priveau cu atenție și cu metodă mortul. Îl priveau drept ca pe un tablou, apoi lăsau capul pe un umăr, îl scuturau a jale și-l pironeau din nou asupra sicriului.“

Regretele afișate au automatismul convențional al dialogului de la un priveghi:

„– Muri și Silivestru, săracul oști Magdalina clătinând din cap.

– Ca mâine murim și noi! spuse ca pentru sine Agepsina.

– Să ne ferească Dumnezeu și Maica Domnului!“

Pentru locatarele „casei cu molii“ moartea lui Silivestru rămâne un mister. Magdalina consideră că babele nu trebuia să se opună când Silivestru voia să se însoare, dar e contrazisă repede de Ghenca și Caterina, care spun că moartea este o răsplată pentru păcatele lui. Agepsina trage o altă concluzie: omul răcise. Oricum, jalea în fața sicriului celui mort pare imensă: „– De ce n-ai spus tu, Silivestru, ce te roade, de ce n-ai spus? Poate că azi era altfel și nu te duceai în pământ, tocmai acum, în floarea vârstei! Frumos erai, stare aveai... E mai bine așa, să putrezească oscioarele tale?“.



Discuția ajunge astfel la banii pe care trebuia să-i aibă Silivestru și Ghenca găsește explicația cea mai plauzibilă: Silivestru fusese tocat de o nebună, la fel cum pățise Costică al Leonorii, care se căsătorise, avusese doi copii, dintre care supraviețuise o fată. Priveghiul alunecă astfel către o poveste din cartier, în care Costică, proprietarul unui hotel din Gabroveni, luase o verișoară în casă care-i sucise capul, încât el și-a părăsit casa și nevasta, „și-a tocat toată averea cu desfrânata“, iar, când l-a părăsit și ea, și-a pus capăt zilelor, împușcându-se. Din perspectiva trecerii timpului, povestea vieții lui Costică, „înalt, voinic și cu mustața neagră răsucită“, face parte din mitologia populară a mahalalei. Scriitorul conchide însă, în sens ironic, că toată întâmplarea pare desprinsă din marile povești de dragoste ale lumii sau din „Decameronul“ lui Boccaccio: „Povestirea Agepsinei făcu asupra asistenței o impresie profundă, manifestată printr-o lungă tăcere meditativă. Așa vor fi rămas curtenii unui castel medieval când poetul rătăcitor povestea dragostele nefericite ale perechilor legendare Tristan și Isolda, Lancelot du Lac și regina Ginevra, și pentru cele șase femei, Costică și Leonora nu erau mai prejos de Romeo și Julieta sau Paolo Malatesta și Francesca da Rimini. Cu o singură deosebire! Aceste femei nu credeau în diavoli și soartă, ci pentru ele cauza tuturor relelor era femeia. Bărbatul, chiar depravat, era o victimă, și vinovat de pierzarea lui trebuia să fie o «nebună» oarecare“.

Întregul roman, axat pe evoluția unui cuplu de tineri, proiectat el însuși pe fundalul existenței a zece celibatari, respectă schema oricărui **Bildungsroman**. Dincolo de sentimentele de optimism sau de pesimism, tinerii lui G. Călinescu trec prin avatarurile existențiale, încercând să evite căderea în aceeași lume de clevetitori ca a personajelor ce locuiesc în „casa cu molii“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 3/ p. 89.** Argumentați „caracterul regresiv“ al familiei lui Jim, luând în considerare următoarele aspecte: îmbrăcămintea, modul de deplasare, darurile aduse mirilor, atitudinea față de eveniment.

Femeile din familia lui Jim se îmbracă demodat din cauza izolării de lume: „Neieșind în lume, nu prea uzau lucrurile și nici n-aveau sentimentul evoluției modei. Își făceau bunăoară o rochie în 1900, pe care n-aveau prilejul s-o poarte decât în 1914, și-și cumpărau ciorapi de broderie în 1913, spre a-i purta în 1925“. Rochiile femeilor sunt „lungi și [...] rotate“. Senzația este că au ieșit dintr-un „muzeu de modă retrospectiv“: „Tanti Mali avea pe cap, în jurul nodului de păr bine consolidat, o bonetă de jeuri negre strălucitoare ca cocsul ud [...] Ghenca avea căciuliță și manșon de lutru și gâtul îi era sugrumat într-o zgardă lată de mici mărgele. Tanti Caterina purta ciorapi de broderie neagră, puși pentru a doua oară în viață, iar celelalte purtau un fel de surtuțe de astrahan cu mânecile bufante și tichii mici din aceeași blană, de sub care părul cădea în streșini mari, groase“. Silivestru are o „redingotă luțioasă ca tuciul lustruit și cu semijoben pe cap“, iar dom' Popescu deschide convoiul, „cu iataganul înfipt într-un buzunar și cu pistoalele la sân“. Convoiul ar fi fost în stare să facă ocolul orașului de trei ori, parcă pentru a face în ciudă „coșcovișilor“ care nu se mai dădeau jos din tramvai și din automobil. Darurile de nuntă par a fi și ele din altă epocă: „masa se prefăcu în tarabă de anticărie plină cu icoane, talgere de aramă, sfeșnice de argint, feligene, lingurițe, pahare de cristal, și, firește, cu șalul înjumătățit al tantei Mali. Dom' Popescu, desfăcând misteriosul corp contondent, depuse iataganul, precum și pistoalele. Silivestru fu cel din urmă care se ridică. Sfios, rătăcit, puse pe un colț al mesei o cârtică cu scoarțe scorjite și se retrase pe scaunul său.“

**Ex. 5/ p. 89.** Motivați de ce nunta nu se desfășoară la biserică, ci în casa familiei Policrat.

Acest fapt denotă o tendință de aristocratizare a familiei Policrat: pentru că, în cazul familiilor de seamă, preotul trebuie să vină acasă și nu invers. De altfel, casa este suficient de mare pentru ca nunta să se desfășoare aici. Familia Policrat are obiceiuri mondene, de aceea vechile tradiții nu mai sunt respectate întocmai.



**Ex. 6/ p. 89.** Argumentați apelativul „nebunul” pe care mătușile i-l aplică frecvent lui Jim, având în vedere: vârsta și gusturile, preocupările, deprinderile igienice, orizontul intelectual.

Mătușile sunt niște femei anaerionice, trăind într-un trecut idealizat. De aceea, ele nu înțeleg faptul că vremurile s-au schimbat, chiar dacă nesemnificativ față de vremea lor; faptul că Jim practică sport ar putea fi considerat o „nebunie”, la fel încercarea de a-și redecora camera. În vremurile îndepărtate, nici igiena nu constituia un punct forte în educația cuiva. Orizontul intelectual al mătușilor nu-l egalează pe cel al lui Jim. De aceea, Jim este considerat „nebun”, având, potrivit părerii lor, preocupări excentrice și inutile.

**Ex. 7/ p. 90.** Puneți în relație tipurile feminine care suscită interesul lui Jim (Dora, Lola și Medy) cu strategiile de cucerire folosite de acesta.

Dora, Lola și Medy sunt fete moderne, aparținând epocii descrise de Călinescu în romanul „Cartea nunții”; ele practică sportul, înotă, conduc automobilul, participă la petrecerile mondene. Aceste tipuri feminine trezesc interesul eroului, pentru că diferă în mod esențial de babele „casei cu molii”. Jim se plimbă cu ele, încercând să le atragă atenția, dar alegerea nu cade asupra lor. În cele din urmă, Jim se va căsători cu Vera, idealul feminin de candoare și de simplitate.

**Ex. 8/ p. 90.** Jim își caută viitoarea soție după criterii precise: să corespundă simțului său estetic; să accepte condiția de „proprietate” afectivă; să fie docilă, maleabilă, atentă la dorințele bărbatului; să fie ingenuă și să accepte maternitatea.

Urmăriți adecvarea fiecărei fete curtate de Jim la aceste criterii.

Jim caută o fată ingenuă și care să accepte maternitatea, condiții absolut necesare pentru a o alege de soție. Vera este timidă, ascultătoare, adaptată moralei burgheze medii a timpului.

**Ex. 9/ p. 90.** Realizați o paralelă între căutările lui Jim și cele ale lui Silvestru Capitanovici, explicând succesul sau eșecul fiecăruia.

Jim este în căutarea unei fete care să se adapteze timpului modern; Silvestru este prototipul misoginului timid și complexat, el necunoscând femeia până la o vârstă destul de înaintată. Din perspectiva trecerii timpului, ambele tipuri de bărbați sunt demodate: Silvestru, pentru că adoptă viziuni de cavaler rătăcitor într-o epocă burgheză limitată, iar Jim pentru că modelul său de bărbat sportiv nu îl scutește de metamorfozele timpului, într-o previzibilă evoluție de bărbat căsătorit, cu tabieturi, prejudecăți și inevitabila desincronizare cu evoluția lumii.

**Ex. 14/ p. 90.** Puneți în relație stilul de viață citadină de la începutul secolului al XX-lea cu cel contemporan, ghidându-vă după următoarele aspecte: preferințele tinerilor pentru anumite distracții, interdicțiile de vârstă și sex, moda, viața publică (bar, tren, croazieră, hotel etc.).

Nu sunt mari diferențe între viața contemporană și aceea din secolul trecut: s-au schimbat, într-o oarecare măsură, aspectul și performanțele mașinilor, tehnica, facilitățile vieții cotidiene, acestea devenind accesibile mai multor oameni. Călătoriile sunt mai rapide grație avioanelor cu reacție, dar și mai periculoase din cauza insecurității lor. Hotelurile sunt, în schimb, mai bine dotate, beneficiind de o infrastructură adecvată pretențiilor moderne.

**Ex. 2/ p. 93.** Demonstrați că dialogul femeilor de la priveghi aparține stilului colocvial.

Priveghiul este, prin excelență, o reuniune la care predomină stilul colocvial, având menirea să rememoreze aspecte și întâmplări ale vieții celui dispărut. De aceea, femeile nu sunt afectate prea mult de moartea lui Silvestru, ci se străduiesc „să-și întipărească bine în minte și pentru ultima dată chipul lui”. Reacțiile lor sunt normale în astfel de împrejurări, iar modul de adresare se bazează pe cuvinte și expresii ale stilului colocvial:



„– Muri și Silivestru, săracu! oftă Magdalena clătinând din cap.

– Că mâine murim și noi! spuse ea pentru sine Agepsina.

– Să ne ferească Dumnezeu și Maica Domnului! protestă închinându-se cu evlavie Ghenca, indignată, ca și cum moartea ar fi fost un eveniment accidental, de care ar fi putut scăpa.“

Ideea sinuciderii lui Silivestru este legată de „babele“ din „casa cu molii“ de faptul că fusese sfătuit să nu se căsătorească: „Nu trebuia, fetelor, să-i facem inimă rea când a vrut să se însoare! Nu trebuia!“ Dialogul de mai sus se încadrează într-o scenă de familie prilejuită de un priveghi și cuprinde mărci ale stilului colocvial, adresare directă, apropiată, afectivă, implicând personajele în destinul dispărutului, aspecte stilistice prin care se exprimă o concepție de viață, aici arhaică. Silivestru este personajul care nu a parcurs al doilea dintre momentele esențiale ale vieții, nașterea, căsătoria și moartea. Faptul că, din diverse motive (atitudinea familiei din „casa cu molii“, timp excesiv dedicat studiilor, formării profesionale, o inhibiție accentuată în fața femeilor), Silivestru trece peste al doilea moment esențial al vieții, căsătoria, îi grăbește moartea, în acest caz violentă, prin sinucidere.

**Ex. 5/ p. 94.** Recunoașteți minimum trei aluzii livrești în comentariul autorului din finalul fragmentului.

Povestea Leonorei și a lui Costică este comparată cu marile povești de dragoste ale lumii: „Povestirea Agepsinei făcu asupra asistenței o impresie profundă, manifestată printr-o lungă tăcere meditativă. Așa vor fi rămas curtenii unui castel medieval când poetul rătăcitor povestea dragostele nefericite ale perechilor legendare Tristan și Isolda, Lancelot du Lac și regina Ginevra, și pentru cele șase femei, Costică și Leonora nu erau mai prejos de Romeo și Julieta sau Paolo Malatesta și Francesca da Rimini.“

Aluziile livrești sunt făcute la „Divina Comedie“, de Dante Alighieri, la „Legendele Cavalerilor Mesei Rotunde“ și la vechile legende medievale (în diferite versiuni) care conțin povestea lui Tristan și a Isoldei. (H.S.)

#### ADDENDA

**Eugen Lovinescu, 1937**

„Începutul romanului, cu întoarcerea în țară a eroului în trenul de la Predeal, ne pune în față vigoarea descriptivă a peisagiului carpat, în care plasticul se ridică la viziunea geologicului. Scriitorul vede și știe proiecta. Descripția «casei cu molii» – paragina preistorică din strada Udricani, plină de praf, de paianjeni și de mușegaiul unor babe (tanti Magdalena, tanti Ghenca, tanti Fira, tanti Mali etc.) – este zugrăvită cu pitoresc, ca și sinuciderea maniacului profesor Silivestru [...] evocarea actului sexual în elementul lui generator nu e lipsită de amploare și accent mistic. Aici, ca și în proiecția cosmică a începutului, aceeași capacitate de a trece din real în plan simbolic.“

**Alexandru Paleologu, 1972**

„G. Călinescu spunea că femeia e o ființă doar fizică, în vreme ce bărbatul ar fi «metafizic» [...] Al treilea soi de misoginie este cea a intelectualului orgolios, așa cum se poate vedea din vorba lui Călinescu pe care am citat-o la început. Dar Călinescu în fond nu era misogin; în Poesia reală are asupra femeilor niște considerații de bun simț, chiar dacă ușor malițioase și complet lipsite de romantism (cum nu sunt misogine nici zicalele populare pe socoteala femeilor).“

*Manualul ROSETTI*

## MIRCEA ELIADE

### Încercarea labirintului

„Încercarea labirintului“ („L'épreuve du Labyrinthe“, 1978) e o carte de convorbiri ale ziaristului francez Claude-Henri Rocquet cu Mircea Eliade. Un astfel de procedeu este interesant, stimulat, productiv, pentru că dialogul dintre două personalități luminează mai bine, în spațiul memorialistic, labirintul vieții prin care cel ce se confesează a trecut. Proba labirintului este



tentativa de cunoaștere de sine, de întoarcere către faptele biografice esențiale, pentru a le pătrunde sensurile adânci și a desprinde din ele căile viitoare. Labirintul, ca **simbol existențial**, înseamnă și mai mult, semnifică acea **călătorie inițiatică** spre adâncurile sinelui și, din perspectiva subconștientului colectiv, către **memoria arhaică**, primordială și imortalizatoare.

Pe această cale a recuperării adevărului inițiatic, ultim, necesar fiecărei ființe umane pentru a se defini pe sine, Mircea Eliade identifică mai întâi un moment biografic mai apropiat, potrivit căruia se consideră o sinteză genetică și culturală benefică pentru formarea sa spirituală: „tata era moldovean și mama olteancă.” Apoi extinde aria de argumentare, pornind pe una din cărările labirintice ale genealogiei sale: „În cultura românească, Moldova reprezintă polul sentimental, melancolia, înclinarea pentru filozofie, pentru poezie, și un fel de pasivitate în fața vieții, moldovenii sunt mai puțin atrași de politică decât de programe politice, precum și de revoluții pe hârtie. [...] Mama, dimpotrivă, se trage dintr-o familie oltenească”.

Fiecare dintre aceste generații se caracterizează printr-o anumită tradiție: „Sunt mândru să spun că sunt a treia generație care poartă pantofi. Deoarece străbunicul umbla desculț, sau în opinci, un fel de sandale. Iarna purta niște cizme uriașe. O zicală românească spunea: «A doua, a treia, sau a patra generație... de pantofi». În ce mă privește, fac parte din a treia... Această moștenire moldovenească mi-a dat înclinarea spre melancolie, spre poezie și metafizică – să zicem, pentru «noapte».”.

Mama se trage dintr-un sat din Oltenia, „dintr-o provincie din vest, de lângă Iugoslavia. Oltenii sunt oameni mândri, energici, care îndrăgesc caii, ei sunt, nu numai țărani, dar și haiduci, fac negoț, vând cai (uneori îi fură!). Este provincia cea mai întreprinzătoare, cea mai entuziastă și cea mai aprigă; ea se opune cu desăvârșire Moldovei.”.

Această complexă alchimie a obârșiilor se datorează hazardului, întâmplării pure (părinții lui Mircea Eliade s-au întâlnit în București), dar tânărul își manifestă mulțumirea deplină despre acest joc al destinului: „când am aflat de moștenirea mea, am fost foarte fericit”. Multe dintre stările de spirit și din întâmplările vieții și le explică prin secreta legătură cu dubla sa descendență: „Ca toată lumea, ca toți tinerii, aveam crize de deznădejde și de melancolie, uneori aproape o depresie nervoasă: era moștenirea mea moldovenească. În același timp, simțeam în mine o imensă rezervă de energie. Atunci îmi spuneam: asta mi se trage de la mama. Le datorez mult amândurora.”.

Cu aceste disponibilități genetice, tânărul Eliade se bucură și de o anume libertate în familie, care îi extinde mult spațiul de cunoaștere și de acțiune. La treisprezece ani, Eliade era cercetaș, petrecându-și „vacanțele în munți, în Carpați, sau în barcă pe Dunăre, în Delta sau la Marea Neagră.”, iar la 21 de ani i se permite să plece în India, un ținut al misterelor și al vechilor mituri. Pe vremea aceea, marii indianiști nu ajunseseră încă în spațiul care avea să-i consacre: Louis Renou va străbate ținutul de abia la treizeci și cinci de ani. Cărțile folosite de Eliade pentru documentare, pentru studiul vechilor limbi, ebraică, persană, sunt luate din Italia, pentru că familia sa, aparținând micii burghezii, își putea permite o astfel de posibilitate. Cu toate acestea, nu era preferatul familiei. Eliade face parte dintr-o familie cu trei copii: un frate mai mare cu doi ani, preferatul cu adevărat al familiei, și o soră mezină, cu patru ani mai mică, la fel preferată înaintea lui.

Însă, față de o astfel de situație, adolescentul nu protestează: „— Într-adevăr, nu-mi aduc aminte să fi fost nemulțumit, să fi protestat vreodată, când eram adolescent. Cu toate acestea, nu eram bogat, nu prea aveam bani să-mi cumpăr cărți. Mama îmi dădea din micile ei economii, sau când se vindea câte ceva; mai târziu, o parte din casă a fost chiar închiriată. Nu eram bogat, dar nu protestam niciodată. Eram împăcat cu condiția mea umană, socială și familială.”. (H.S.)



### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ART)*

**Ex. 1/ p. 96.** Familia, în viziunea lui Mircea Eliade, este o sinteză a două ascendențe opuse. Argumentați existența unei „armonii a contrariilor”.

Familia lui Mircea Eliade se compune pe cunoscutul principiu *coincidentia oppositorum*: tatăl este mai melancolic, fiind moldovean, mai înclinat spre filozofie, în timp ce mama este un spirit mai pragmatic, dobândit ca urmare a apartenenței la zona geografică a Olteniei. Scriitorul exprimă foarte plastic aceste trăsături: tatăl reprezintă „polul sentimental, melancolia, înclinarea pentru filozofie, pentru poezie și un fel de pasivitate în fața vieții”, în timp ce mama, olteancă, îi conferă energia și rezistența în fața vieții: „Oltenii sunt oameni mândri, energici, care îndrăgesc caii, ei sunt, nu numai țărani, dar și haiduci, fac negoț, vând cai (uneori îi fură!)”. Trăsăturile celor doi membri ai familiei sunt complementare și se răsfrâng benefic asupra personalității tânărului Eliade.

**Ex. 3/ p. 96.** Deduceți din aceste caracteristici valoarea benefică pe care o are familia pentru formarea unui tânăr dornic de cunoaștere și afirmare în cultură.

Familia este predispusă la înnoiri și experiențe extreme: „Familia îmi îngăduia totul. Mai ales mama. La douăzeci și unu de ani, i-am spus: plec în India. Familia mea aparținea micii burghezii și, totuși, părinții mei socoteau că era ceva normal.”

Experiența era inedită: nici marii indianaști nu fuseseră încă în India, cum este cazul lui Louis Renou, care ajunge în ținutul misterelor abia la treizeci și cinci de ani. Mircea Eliade și-a permis să meargă și în Italia, pentru a procura o serie de cărți rare, în ebraică și în persană.

**Ex. 5/ p. 96.** Demonstrați că familia, în cazul lui Mircea Eliade, garantează împlinirea ființei.

Familia i-a facilitat lui Mircea Eliade împlinirea unei adevărate cariere științifice, călătoria în India fiind primul pas în dobândirea unei ascendențe mondiale în domeniul istoriei religiilor. Prin faptul că este al doilea născut și nu este iubit în mod excesiv, Mircea Eliade își asigură un spațiu de libertate și își face din părinți doi prieteni adevărați. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Ioan Petru Culianu, 1995**

„De mai multe ori deja l-am numit pe Eliade «mistagog». E timpul să lămurim semnificația pe care am atribuit-o acestui cuvânt. La vechii greci, mistagogul era preotul care oficia inițierea în mistere [...]. În literatura lui Eliade, hermeneutica își păstrează acest caracter existențial, fiind erijată în **tehnică principală de subzistență și de eliberare** [...]. Căutarea Graalului este o activitate în mod esențial hermeneutică [...]. Acum întregul mesaj al lui Eliade ar putea fi rezumat cu aceste cuvinte: **pentru a supraviețui, trebuie să practicăm hermeneutica.**”

**Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1995**

„Labirintul duce de asemenea în interiorul sinelui, spre un fel de sanctuar interior și ascuns, unde tronează ceea ce este mai tainic în ființa omenească. Gândul te duce la mens – templul Sfântului Duh din sufletul în stare hărică, sau încă la adâncurile inconștientului. Și pe unul și pe altul, conștiința nu-i poate găsi decât după multe ocoluri sau în urma unei concentrații intense, până la acea intuiție finală unde totul se simplifică grație unei iluminări. Acolo, în criptă, se regăsește unitatea pierdută a ființei, care se răspândește în mulțimea dorințelor.”



## Codul familiei

„Codul familiei”, legea ce reglementează statutul familiei în societatea românească, este o scriere nonfiecțională, redactată într-un stil concis, clar, fără inadvertențe sau formalități care să permită interpretări diferite. În ambele manuale este prezentată partea de la începutul acestei reglementări de importanță majoră în legislația românească, articolele 1 și 2 cuprinzând precizări esențiale, principiile care stau la baza existenței și rolului familiei: statul ocrotește căsătoria și familia, apără interesele mamei și ale copilului, stabilește egalitatea între soți și rolul lor în educarea copiilor. Urmează în lege importante detalieri, la „Titlul I”, „Căsătoria”: articolul 3 din „Încheierea căsătoriei” precizează că bărbatul se poate căsători numai după vârsta de optsprezece ani, iar femeia după vârsta de șaisprezece ani. Se poate încuviința căsătoria femeii care a împlinit cincisprezece ani, cu acordul Comitetului executiv al Consiliului popular al municipiului București sau al județului din care face parte. Bărbatul căsătorit este oprit a se căsători, la fel și femeia. Legea interzice bigamia sau poligamia. Căsătoria nu se poate efectua între rude care se află în descendență directă, „până la al patrulea grad.”

Căsătoria nu poate avea loc între cei care înfiază și înfiați, nici între copiii înfiați și cei de drept, nici între ascendenții celui care înfiază și înfiat. De asemenea, nu se pot căsători, în timpul tutelei, cel aflat sub tutelă și protectorul său. Nu se pot căsători debili mintal, cei lipsiți de discernământul faptelor proprii sau cei lipsiți vremelnic de facultățile mintale. Căsătoria nu se poate încheia dacă viitorii soți nu și-au comunicat starea de sănătate.

Din punct de vedere stilistic, „Codul familiei” este sobru, afirmând principiul adevărului despre starea civică și de sănătate a protagoniștilor, condiție esențială pentru ca viitoarea familie să-și întemeieze existența pe o deplină legalitate. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)*

**Ex. 2/ p. 79.** Recitiți articolele 5-9 și precizați care sunt situațiile în care este interzisă căsătoria.

Sunt mai multe situații în care căsătoria este interzisă: când femeia sau bărbatul sunt căsătoriți, când cei implicați sunt rude, până la gradul patru inclusiv, între înfiat sau descendenții lui de o parte și cel care înfiază și ascendenții lui, de alta, între cei înfiați de aceeași persoană, între persoana minoră și tutore, între alienații sau debili mintal.

**Ex. 4/ p. 82.** Distingeți caracteristicile *sintactice* și *stilistice* ale textului care completează caracterizarea lingvistică a acestui stil funcțional.

Textul de lege este redactat în stilul juridic-administrativ, concis: se folosește persoana a III-a, de cele mai multe ori reflexivul impersonal, la modul indicativ prezent, exprimând acțiunea perpetuă a legii. La nivel fonetic, acest stil iese în evidență prin prescurtări specifice, *art.*, *alin.*, iar în spațiul vocabularului conservă termeni obișnuiți, *este oprit*, *fiu*, *rude*, aflate alături de neologisme specifice: *cod*, *aviz*, *dispoziție*, *tutore*. Propozițiile sunt scurte, de multe ori cu sens imperativ: „Este oprită căsătoria”, „Este oprit să se căsătorească bărbatul care este căsătorit”. Dintre subordonate, predomină propozițiile condiționale.

**Ex. 5/ p. 88.** Identificați trăsăturile *stilului științific* în următorul fragment:

„Domnul era șeful oștirii, judecătorul suprem, numea și destitua pe dregători, strângea birurile pe tot întinsul țării prin funcționarii lui. Dar puterea lui era mărginită de sfatul boierilor și de legea nescrisă (datină sau obicei). Cei dintâi domni ai Țării Românești își ziceau «mari voievozi», spre a se deosebi de ceilalți voievozi, anteriori unității statului.



Al doilea titlu era cel de domn (din latinescul *dominus*), care în slavonește se spunea *gospodin* sau *gospodar*." (Petre P. Panaitescu, „Istoria românilor”).

Concizia stilului se traduce prin elaborarea strictă a textului, fără figuri de stil, cuvintele având sensuri denotative. Astfel, domnul era „șeful oștirii, judecătorul suprem”. În continuare, se face referiri privitoare la puterea voievodală, „mărginită de sfatul boierilor”. Un alt indiciu precis este legat de faptul că se numea „mare voevod”, spre deosebire de ceilalți conducători locali din țara prestatală, care erau doar „voevozi”. La nivel morfologic, se constată frecvența substantivelor și adjectivelor, în cazurile nominativ și acuzativ. La nivel sintactic, dominante sunt propozițiile principale, coordonate prin juxtapunere sau adversativ. (H.S.)

Manualul PARALELA 45

## Catehism

### Învățătură de credință ortodoxă

Fragmentul din manual, „Cununia”, din „Catehismul” bisericii ortodoxe, exemplifică în detaliu modul în care se desfășoară ritualul căsătoriei creștine. Învățăturile sunt vechi, provenind dintr-o vreme arhaică, ce aduc aminte de peregrinările Sfântului Andrei pe țărmurile Dobrogei sau de vremurile lui Wulfila, cel care a creștinat neamurile gotice. Această veche comunitate a creștinilor în spații supuse unei transcendente divine este caracteristica ce se reflectă și în obiceiuri care exprimă condiția supusă a omului în raport cu divinitatea.

Fiecare ritual de acest tip se desfășoară cu o strictete bine cunoscută: astfel, punerea cununiilor constă în facerea crucii de trei ori cu cununiile asupra mirilor, rostindu-se, „la fiecare de trei ori”, cuvintele: „Cunună-se robul (roaba) lui Dumnezeu (numele) cu roaba (robul) lui Dumnezeu (numele), în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh”, apoi sunt puse cununiile, mai întâi pe capul mirelui, apoi pe capul miresei.

Semnificația cununiilor este simplă: „Acestea sunt făcute în chipul coroanelor cu care se încununau odinioară regii și împărații. Ele închipuie podoaba, cinstea și răsplata care se aduc curăției și fecioriei mirilor pentru care aceștia sunt încununați ca niște împărați, înzestrați cu puterea de a da viață...”.

După ce sunt puse cununiile, se spune în catehism, urmează Apostolul (de la Efes., 5, 20-33), după spusa lui Pavel ce aseamănă nunta cu legătura dintre Hristos și Biserică. Apoi se istorisește „minunea înfăptuită de Mântuitorul la nunta din Cana Galileei (Ioan, 2, 1-11)”. Se observă cum coordonatele ființei umane stau sub semnul acestei temporalități grave, cu tentă de eternitate, al umilinței trupului silit să se supună procesului de înviere necesar în urma neascultării divine din Grădina Paradisului și a coborârii la stadiul de simplu muritor.

Următorul moment etapă este ectenia, după care mirilor li se dă un pahar „de obște”, cu vin, în timp ce se cântă: „Paharul mântuirii voi lua și numele Domnului voi chema” (Ps. 115, 4).

Rolul paharului este de împlinire a comuniunii spirituale între cei doi soți, care vor avea „parte de aceleași bucurii și aceleași necazuri”. După ce se bea din paharul cu vin, se înconjoară masa de trei ori, pentru a se aminti scopul de odrăslire al mirilor și de naștere a Pruncului din Sfânta Fecioară, împlinindu-se „proorocia: „Isaie, dănuiește! Fecioara a avut în Pruncului din Sfânta Fecioară, împlinindu-se „proorocia: „Isaie, dănuiește! Fecioara a avut în pânțelece...”. Se mai cântă, de asemenea, „Sfinților Mucenici...” și „Slavă Ție, Hristoase Dumnezeu”, prin care se arată legătura mirilor cu Iisus Hristos și cu slujitorii acestuia. Spectacolul nunții reprezintă ansamblul de rituri necesare pentru a se realiza comuniunea dintre miri și biserica lui Hristos. (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 91. Prezenți: succesiunea momentelor cununiei religioase în Biserica Ortodoxă.

Preotul face de trei ori semnul crucii și pune cununiile pe capetele mirilor. Apoi spune „Cunună-se robul (roaba) lui Dumnezeu (numele) cu roaba (robul) lui Dumnezeu (numele), în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh.”. Următoarele secvențe sunt constituite din Apostolul, în care se compară nunta cu legătura dintre Hristos și Biserică, apoi ectenia, când se dă mirilor câte un pahar de vin, și, în cele din urmă, înconjurarea mesei.

Ex. 4/ p. 91. Dezbateți importanța fiecărei ceremonii: căsătoria la Oficiul Stării Civile și cununia religioasă.

Căsătoria la Oficiul Stării Civile se face în scopul înregistrării oficiale, cu toate drepturile oferite de lege, a calității de căsătoriți a tinerilor, iar căsătoria religioasă se face în scopul recunoașterii de către Biserică a acestui act. Căsătoria este, de fapt, un eveniment unic, un ceremonial sacru care se cere celebrat.

Ex. 7/ p. 91. Comparați, din punctul de vedere al stabilității lexicale, rugăciunea Tatăl nostru pe care o știți voi (sau o auziți la biserică) cu Întrebarea creștinească (tipărită de Coresi în 1559):

„Tatăl nostru ce ești în ceri, sfințească-se numele tău, să vie împărăția ta, fie voia ta, cum în ceri așa și pe pământ. Pita noastră sățioasă dă-ne noao astăzi și iartă noao greșalele noastre, cum iertăm și noi greșiților noștri, și nu ne duce în năpastă, ce ne izbăvește pre noi de hitleanul.”

„Întrebarea creștinească” a diaconului Coresi, din 1559, are o structură lexicală foarte apropiată de „Tatăl nostru” de astăzi, diferențele constând numai în arhaisme fonetice și lexicale: „noao”, „hitleanul”, care înseamnă „vicleanul”, „ceri”, regionalismul „pita”, însemnând „pâine”. Toate acestea arată marea stabilitate a textelor religioase, semn al durabilității credinței. (H.S.)



## ♦ PARTICULARITĂȚILE SINTACTICE ALE COMUNICĂRII ♦

Sintaxa, prin chiar definiția ei, este domeniul lingvistic integrator al tuturor celorlalte cunoștințe de limbă. În sfera sintaxei, cuvintele alcătuiesc enunțuri, se îmbină în propoziții și fraze, devin text. Textul este o **textură**, o țesătură, o îmbinare de cuvinte în relații complexe, lexicale, morfologice, sintactice și stilistice. Importantă este respectarea regulilor ortografice, ortoepice și de punctuație din fiecare compartiment al limbii. Sintaxa impune reguli precise de coordonare și de subordonare în propoziție și în frază, de acord gramatical, de folosire corectă a semnelor de punctuație.

În funcție de toate acestea, elaborarea textului reprezintă încununarea competențelor în procesul de comunicare.

### Exersați!

#### *Redactarea unui text*

Elaborarea unui text, atât în privința redactării, cât și a rostirii lui în fața unui auditoriu, presupune mai multe etape:

#### 1. Proiectarea textului, care constă în:

- stabilirea subiectului;
- documentarea asupra particularităților de conținut ale acestuia (fapte, documente, bibliografii etc.);
- elaborarea planului, respectând regulile compoziționale curente de dispunere a materialului (introducere, cuprins, încheiere) și de succesiune logică a ideilor; în practica obișnuită se folosesc planul simplu și planul dezvoltat.

#### 2. Redactarea propriu-zisă presupune un exercițiu riguros de dezvoltare a planului, acordând atenție fiecărui detaliu al textului:

- așezarea în pagină;

- scrierea titlului și a subtitlurilor;
  - folosirea unei introduceri care să atragă atenția și să invite la ascultare sau la lectură;
  - derularea ordonată a cuprinsului, după logica internă a argumentării sau a înlănțuirii faptelor;
  - respectarea unor cerințe, forme sau formule speciale ale unor texte: cerere, scrisoare, referat, proces-verbal, curriculum vitae etc;
  - folosirea unui vocabular adecvat stilului în care se elaborează textul;
  - respectarea regulilor de ortografie și de punctuație.
- #### 3. Corectarea și stilizarea au rolul de a definitiva forma textului, de a-l armoniza, eliminând stângăciile de exprimare, incompatibilitățile, stridențele stilistice.



## Teme

- ① Elaborați un text pe o temă la alegere, care poate fi desprinsă din cele curente de la orele de literatură. Parcurgeți toate etapele elaborării sale.
- ② Citiți textul în clasă și discutați asupra strategiilor întrebuințate și asupra modului în care ați depășit eventualele dificultăți în redactare.

## Rezumatul

Este un text concentrat, care prezintă pe scurt conținutul unui text de mai mare întindere.

Pentru a realiza un rezumat, se parcurg următoarele etape:

- se citește cu atenție textul;
- se delimitează textul pe fragmente;
- se formulează ideile principale, care constituie planul simplu; acesta devine planul redactării.

Condițiile redactării unui rezumat:

- se folosește persoana a III-a a pronumelor și a verbelor;
- verbele sunt de obicei la indicativ, prezent sau perfect compus (se evită perfectul simplu, mai mult ca perfectul sau imperfectul);
- se renunță la pauzele din narațiune, de obicei descrieri, portrete, intervenții cu caracter etic, filozofic etc.;
- se renunță la dialog, trecându-se de la vorbirea directă la cea indirectă;
- se vizează numai firul din desfășurarea acțiunii, fără date despre autor, structura textului, elemente compoziționale etc. (nu se aduc argumente de analiză literară);
- textul trebuie să se remarce prin conciziune;
- se folosesc propoziții enunțiative, evitându-se propozițiile dezvoltate cu multe atribute și complemente (se înlătură detaliile de prisos, prin simplificare treptată a textului);
- frazele sunt alcătuite de regulă din propoziții coordonate;
- se folosesc elemente lingvistice de conexiune a acțiunii, care asigură coerența rezumatului: *la început, totodată, în același timp, după aceea, apoi, îndată ce* etc.

## Temă

- ① Alcătuiți rezumatul unui text narativ, respectând condițiile de redactare a unei astfel de compuneri.



MARIN PREDA

## Moromeții

Romanul „Moromeții”, veritabilă saga a unei familii de țărani din Câmpia Dunării, fixează în eternitate o realitate pierdută, aceea a satului românesc tradițional pe cale de dispariție, a ultimilor țărani arhaici, autentici, care se pierd treptat în negura devoratoare a timpului și a unei istorii necruțătoare. De altfel, romanul se deschide amplu, sub semnul unei temporalități încă blânde, cu memorabila frază: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare”. Temporalitatea este însă drama personajelor lui Marin Preda, așa cum el însuși mărturisește în „Cel mai iubit dintre pământeni”: „Aici e eroarea, coborâm în temporal [...] temporalul e infernul... Cine ne împiedică să trăim prin intemporalul din noi?, mă întrebam, stăpânit de o totală neputință de a înțelege neînțelegerea.”. Pe panta temporală similară cu cea a lui Dante din „Divina Comedie”, în „Moromeții” asistăm la o dublă coborâre: din **netimp**, având cazul său particular, timpul circular, în timpul profan, precum și din timpul profan într-un timp aparent nemișcat, senzație generată de apropierea de marginile texturii materiale a lumii comune. De aici rezultă falsa protecție a lui Moromete, nemișcarea și amăgirea lui: situat într-un tărâm al aparențelor, el are iluzia că niciodată nu se va schimba nimic. Lucrul este fals: el va decădea din postura de patriarh, stăpânitor și protector al familiei, „turnul de fildeș” al propriei lumi se va prăbuși cu zgomot de tunet, în momentul venirii noii orânduiri, cea comunistă. **Intemporalul** din el se epuizează prin această stranie senzație de nemișcare, de contemplativitate interioară a lumii: asta este vina pe care nici măcar nu o conștientizează, închis în discuții interminabile despre oamenii politici ai vremii.

Timpul acesta, curgând după un tipic bine studiat, în același ritm în care curge apa Dunării la vale, la câmpie, nu semnalează factologic nimic deosebit: Moromeții iau cina liniștiți în tindă, la o masă joasă de lemn, pe niște scăunele cât palma, mâncând tradiționala mămăligă. Cei trei frați mai mari, Paraschiv, Nilă și Achim, provin dintr-o altă căsătorie, fiind din această cauză puși într-o situație oarecum defavorizată față de restul familiei. De aceea, simbolic, prefigurând conflictul de mai târziu, ei se așază mai departe, parcă gata de a-și lua zborul. În schimb, Catrina, soția lui Moromete, se grupează cu propriile proenituri: „De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculaie, pe Ilinca și pe Tita, copii făcuți cu Moromete. Dar Catrina fusese și ea măritată înainte de a-l lua pe Moromete: bărbatul acesta îi murise în timpul războiului...”. Catrina este o femeie de a-l lua pe Moromete: bărbatul acesta îi murise în timpul războiului...”. Catrina este o femeie muncitoare, supusă unui scop utilitar, ca de altfel toate femeile de la țară. Singurele îndatoriri ale unui astfel de tip feminin este să facă mâncare și copii, ajutând, când este cazul, la strângerea recoltei de pe câmp. Nu este greu de înțeles: țăranii sunt oameni simpli, pentru care toate lucrurile sunt dinainte cunoscute, trebuind să folosească unui scop, ascultând parcă de monadele lui Leibniz. Femeia se încadrează în aceste simple tipare de gândire: motivul existenței ei este pur practic, ea devenind un „negru” al lumii, un sclav al acesteia. De aceea, într-un astfel de univers fără mistere, evenimentele ieșite din comun sunt rare. Niculaie, mezinul familiei, mai aleargă din când în când după oaia Bisisica, un simbol al destinului său întortocheat, o fată este fluierată la gard de un flăcău, mai moare cineva sau se mai căsătorește o nouă pereche. O lume țărănească în care nu se întâmplă nimic deosebit, în care ciclurile naturii continuă la nesfârșit, într-o succesiune aleatorie, unde evenimentele cu adevărat nefaste, generatoare de necazuri, sunt referitoare la plata dărilor, a *foncierei*. La început, când timpul pare să treacă fără grabă, familia nucleară a lui Moromete este bine constituită: Achim, Nilă și Paraschiv, Tita și Ilinca, Niculaie,



Catrina Moromete, căsătorită prima dată cu un băiat, al lui Năfliu, alcătuiesc un tot, își desfășoară viața într-un spațiu tipic țărănesc, în casa din care sunt descrise doar tinda și odaia a doua, restul rămânând în întuneric. În jurul acestei celule, la fel ca în satele arhaice descrise de antropologi, se găsesc alte celule, mai mult sau mai puțin închegate. Pe măsură ce roata timpului se învârtă, forțele centrifuge îi împrăstie pe membrii familiei unul câte unul. **Destrămarea iluziei** începe o dată cu fuga celor trei frați la București, de unde nu se mai întorc. În volumul al doilea, Moromete încearcă să-i aducă în sat, dar nu reușește, iar Catrina se înstrăinează cu totul de bărbatul ei pentru acest fapt. Mai târziu, Niculaie se va despărți, la fel ca frații săi, de linia urmată de Moromete, devenind un fervent susținător al noii societăți comuniste. Greșeala lui Niculaie va consta, însă, în reiterarea încrederii în iluzie. El va deveni, în „**Marele singuratic**“, un solitar absolut, un înstrăinat, ca și tatăl său.

În planul romanului, destrămarea familiei lui Ilie Moromete provine din **conflicte multiple**, cu o dezvoltare lentă în timp: între Moromete și cei trei feciori mai mari, între Catrina și Moromete, între Niculaie și Moromete, între Moromete și stăpânire, între comunitatea condusă de reguli patriarhale a lui Moromete și dorința de independență economică a celor trei fii, „bolnavi“ de gândul evadării. Un rol nefast în această mișcare centrifugă îl are Maria Moromete, sora lui Ilie, poreclită Guica, pentru vocea ei cicălitoare și stridentă. Ea joacă rolul de liant în structura narativă a „**Moromeților**“, fiind colportoarea de zvonuri sau cea care informează satul, în mod discret, despre evoluția lui Ștefan Parizianu, ajuns mare ziarist la București. În acțiunea romanului țărănesc, ea facilitează destrămarea familiei lui Ilie Moromete: „Maria Moromete îl învinuia pe fratele ei că nu s-a putut mărita și-și face un rost. Spunea că n-a ajutat-o, că i-a furat pământul din spatele casei, că la împărțitul celor trei pogoane moștenite, Moromete a ales pământul cel mai bun [...] Porecla de Guica i-o dăduse un mocan. Mocanii veneau toamna la câmpie să schimbe fructele lor pe porumb și grâu. Maria Moromete oprea fiecare căruță care trecea prin dreptul bordeiului ei. Se apropia de coviltirul mocanului, se uita în căruța lui, îi răscolea sacii cu mere și cu nuci, lua câteva în care își înfigea dinții și abia la urmă întreba cum le dă. Omul spunea cum, iar femeia îi întorcea spatele, mâncând din fructele luate, spunând că nu sunt bune, sunt acre și viermănoase [...] «Ai mere bune?» a întrebat ea vrând să-l dea la o parte. [...] «Leică, nu mai guici așa, că nu ți-am spart casa,» a spus iar mocanul cu vocea lui moale de muntean. Ce guici așa, leică? Vai, vai! Cum mai guică! Ca o purcea!» a mai adăugat mocanul nedumerit și vorba a fost prinsă de vecini. Maria Moromete se înfură rău când i se spunea Guica.“. Ea îi învață pe cei trei nepoți, pe Achim, Nilă și Paraschiv, să plece la oraș și să vândă oile și caii lui Moromete. Evident că ei vor ajunge la oraș într-o debusolare și mai mare, practicând meserii insignifiante și rușinoase, pentru că spațiul în care evadează este el însuși unul închis. De altfel, nici Niculaie Moromete nu reușește să ajungă decât un activist de partid, care se va retrage, după o întâmplare tulbure din satul de baștină, într-o tăcere absolută, în grădina de la Mogoșoaia, punându-și în aplicare cunoștințele de horticultor dobândite între timp.

În lumea satului, lucrurile evoluează, mai bine zis **stagnează** după un tipic cunoscut: oamenii ies la câmp sau, când nu au de lucru, stau pe la porți, se ocupă de paza oilor și a vacilor și mai ales se adună în poiana lui Iocan pentru a discuta politică. Chinurile la care e supus Niculaie, bolile comune tuturor copiilor la țară, friguri, bube, puroaie, sunt privite cu aer ironic: „trece și asta, cum trec toate!“. Niculaie este **înstrăinat** de semenii săi, nu contează prea mult ca individualitate, e doar un obiect cu utilități limitate. Că nu este înțeles, o arată și faptul că e singurul dintre toți membrii familiei care se preocupă de învățătură. Hotărârea de a studia o ia din momentul în care frații râd de el pe ogor. Că universul visat este tot unul fals, guvernat de principii greșite, nu este acum important, el își spune dorința cu glas tare: „Tată, eu trebuie să mă duc la școală!“. Ceilalți se ocupă de găini și de oi ca de cel mai important lucru al vieții. Nilă este greoi la minte, lucru sugerat și de modul în care Moromete i se adresează: „Băi Nilă – m’!“, Achim este mai colțos, Paraschiv mai expansiv.



În acest spațiu, fiecare obiect are o funcționalitate simbolică: salcâmul lui Moromete, disputat cu Tudor Bălosu, devenit obiect de tranzacție, este un **simbol multivalent** al acestei lumi. Dacă pentru germanici stejarul este sacru, salcâmul este pentru Moromete un veritabil **axis mundi**, un simbol al independenței lui, personajul identificându-se cu acest arbore. Pământul și orice obiect de pe el sunt, pentru Moromete, simboluri sacre, neputând fi înstrăinate, și de aceea rezistența de a-î vinde lui Bălosu salcâmul nu surprinde pe nimeni. Dar salcâmul lui Moromete mai poate avea și un alt înțeles: este un semn de hotar și, odată ce acesta va fi tăiat, se poate ajunge la pierderea întregului pământ. Scena tăierii salcâmului este precedată de un bocet funerar, prevestind decăderea viitoare a protagonistului. Doar Ilie Moromete realizează importanța evenimentului, pentru că celălalt actant, Nilă, feciorul mijlociu, este o ființă greoaie în gândire, incapabilă de a face legătura între situații și evenimente. Moromete îi răspunde că salcâmul a fost tăiat „ca să se mire proștii”. Căderea salcâmului este lentă: „Din înălțimea sa, salcâmul se împotrivi, se clătină, apoi deodată porni spre pământ [...] Văile clocotiră și toți câinii din jur începură să latre”.

Poiana lui Iocan este un alt loc simbolic, cel al **falsei victorii asupra timpului**; aici, mai mult decât la biserică, țăranii vin la o slujbă de înțelepciune ca într-o agora grecească. Dar țăranii nu pot controla de aici cursul evenimentelor, deși, într-o oarecare măsură, vorbele lor par a dirija de la depărtare lumea. Înseși discuțiile purtate în acest spațiu au un umor țăranesc, altul decât cel al personajelor lui Ion Creangă, pentru că acestea nu au naivitatea ironică de a crede că băiatul regelui își are lotul lui de pământ. Iluzia țăranilor constă în a-și închipui că toată lumea este făcută după chipul și asemănarea lor și că trăiesc într-o lume de țărani, în care orașele sunt locuri izolate, de unde vin numai boieri și chemări la război. Totuși nu trebuie neglijat faptul că fierarul se ducea pe la Pitești sau pe la Roșiori și se întorcea cu cărți de tipul „**Progres? Există Dumnezeu?**” sau „**Niță pitpalac la Karlsbad?**”, încercând să aibă altă viziune asupra lumii și a evenimentelor. Ziarele la care sunt abonați Moromete, Iocan și Cocoșilă sunt diferite, în funcție de doctrinele lor politice: primul este abonat la „**Mișcarea**”, al doilea la „**Curentul**” și al treilea la „**Dimineața**”. Totuși, Moromete este cel care dă tonul în comentarea știrilor, mereu predispus la o privire rațională asupra realității. Cum s-ar spune, el este „**spiritul adunării**”, un membru marcant la această conferință ad-hoc ce amintește de sfaturile din vechime ale bătrânilor. Ziarele aduc vești despre evenimente îndepărtate, despre războiul din Spania, parcă înăbușite de un imaginar zid de protecție. Atunci când Moromete și Cocoșilă nu veneau la întrunire la poiana lui Iocan, însemna că sunt supărați pe politică. Cum timpul se scurge extrem de încet, iar cei trei se cred în plinătatea forțelor, și preocupările lor sunt pe măsură: ei discută evenimentele cu aerul cel mai serios din lume, ca și cum ar fi fost singurul lucru important.

Acest fapt arată că altă „ocupațiune mintală” cei de acolo nu au; Moromete chiar remarcă: „Adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!”. Atitudinea țăranilor față de lumea înconjurătoare respectă regula **alienației succesive**: universul este reconstruit în cercuri concentrice, satul lui Moromete fiind situat departe de lumea semiindustrială și semicivilizată a Bucureștiului, la fel cum aceasta este situată departe de un **centrum mundi**, unde persistă încă **timpul rotitor sacru**, o parte a **netimpului demiurgic**. Dumitru lui Nae este, fără doar și poate, exemplul cel mai concludent: „— Primul agricultor o fi mergând și el la plug? [...] — Merge, de ce să nu mergă? [...] — O fi având pământ? [...] — Are [...] Are așa, cam vreun lot și jumătate!... — Nu cred, [...] are mai mult, că trebuie să-l țină și pe ăla micu, pe Mihai...”. Timpul trece cu o solemnitate memorabilă pe deasupra acestor țărani, care vor gândi în continuare că lumea este a lor, că lucrurile se vor întâmpla așa pentru totdeauna. Ei nu-și închipuie că tocmai o știre banală, despre izbucnirea războiului, undeva în Spania, este chiar începutul sfârșitului lumii lor țăărănești. Doar Țugurlan stă încruntat, prefigurând inconștient acest final ce va veni peste câțiva ani, când timpul nu va „mai avea răbdare”, nu va mai curge lent, ca un fluviu de câmpie, și alți protagoniști, mai de neînțeles decât cei dinainte, vor intra în scenă. Țugurlan nu poate pricepe această gratuită distracție de a bate apa în piuă, fiind printre puținii care își dau seama că timpul are și alte dimensiuni, total



străine de această inutilă rostire a vorbelor: „Ceea ce văzuse și auzise aci era același lucru, aceeași vorbărie fără noimă pe care o auzise și la fierărie...“. Pentru un răzvrătit ca el, cei din jur sunt niște pierde-vară, pe care fatalitatea îi va înghiți încetul cu încetul și în scurt timp totul se va nărui ca un castel de cărți: „ei pluteau pe apa aceasta a lor cu atâta seninătate, încât era cu neputință să nu-ți dai seama că acest fel era de fapt bucuria și libertatea lor“.

Dincolo de aceste ritualuri transferate în sfera gratuității, viața satului se derulează în aceeași atmosferă rotitoare a timpului. Aristide, primarul, continuă să se îngrijească de afacerile sale, Tudor Bălosu să-și apere pământul chiar de fata lui, de Polina, care încearcă, împreună cu Birică, să-și ia prin forță partea de zestre, flăcăii continuă să se plimbe pe ulițele satului, fluierând fetele pe la garduri. Secerișul grâului se desfășoară după un ritual conservat de sute de ani: oamenii se trezesc cu noaptea în cap, pregătesc de-ale mâncării, membrii familiei seceră, iar Moromete leagă snopii. O astfel de zi memorabilă nu poate fi lipsită de eventuale glume, referitoare la cei mai leneși, pe care Niculaie nu le pricepe, simțind că trebuie să facă altceva, revolta sa de pe miriște fiind simptomatică: el vrea, cu orice preț, să meargă la școală. Câteodată, aceste evenimente câmpenești se desfășoară după un scenariu mult mai dur, cu bătăi violente, cum este cazul conflictului dintre Victor Bălosu și Birică, venit, cu proaspăta nevastă, să secere grâul de pe locul cuvenit ca moștenire.

Moromete, „filozof“, „naiv“, „actor“, „inocent“, „disimulat“, cum a fost apreciat pe rând sau în același timp de critica literară, rămâne amenințat mereu de neiertătoarea percepție; comportamentul lui în astfel de ocazii este unic, cu un joc de scenă magistral. La intrarea perceptorilor în curte, Moromete se preface extrem de ocupat, își termină în liniște aparentele treburi începute, o ia spre grădină, fără a-i lua în seamă pe cei doi intruși așezați pe prispă, apoi se face că intră în casă, jucând imperturbabil comedia amânării plăților cuvenite statului. Moromete se preface supărat, îl îndeamnă pe Paraschiv să pună mâna pe furcă, rămasă acolo de mult timp, apoi îi cere agentului, cu ton poruncitor, să-i dea „o țigare“, se face că nu aude când Jupuitu îi scrie chitanța de trei mii de lei, pertractează, încearcă să înțeleagă de unde provine graba încasatorului, apoi îi spune pe ton molcom, după ce oamenii stăpânirii încearcă fără succes să-i ia mai întâi căruța, apoi caii: „De unde să plătesc, Jupuitule, că-ți mai spusei și adineauri: dac-aș putea să fac bani, de câte ori ai veni aș făcea și ia, domnule!“. Agenții fiscali sunt, în lumea lui Moromete, opresorii ei inflexibili, singurii care fac legătura acestei lumi atemporale cu un centru îndepărtat, un oraș despre care țăranii cred că nu aduce „decât chemări la război, impozite de plătit și nenumărate alte constrângeri“. Moromete exprimă atitudinea generală a țăranilor, care au avut repulsie față de cei ce veneau să le controleze averile. Un reprezentant al acestei poliții este Jupuitu: „I se spunea Jupuitu din pricină că atunci când se bărbierea, fața lui părea jupuită. Era un agent de urmărire cinstit, adică prost, cum îi spuneau oamenii, înjurându-l în același timp. Îmbogățise, așa credeau ei, doi perceptorii, iar el rămăsese tot sărac. Adevărul era că fusese la început sărac lipit și ceea ce avea acum încă nu se cunoștea...“. În cele din urmă, Moromete, proprietarul a paisprezece pogoane de pământ, îi dă o mie de lei, cu două sute mai puțin decât promise pe salcâmul tăiat. Toalele pe care le au fetele ca zestre, scoase de cei doi perceptorii parcă la mezat, sunt introduse din nou în ladă, ca niște bunuri de preț cu care se va garanta și altă dată credibilitatea fiscală a posesorilor. Amânarea aceasta a lucrurilor este specific țărănească; pentru locuitorii satului, timpul are încă nesfârșită răbdare. Iluzia aparține personajelor contemplative, supuse de teroarea istoriei să trăiască într-un spațiu general-uman guvernat de legi inumane: prins de avalanșa viitorului, timpul se războină împotriva lui Moromete, în vreme ce acesta asistă fără putere la procesul propriei treceri treptate în neant.

Cadrul general, eminent social, este, pentru cei de aici, al unei lumi inferioare ca preocupări; Birică și Polina sunt exemple simptomatice. Se căsătoresc din dragoste, fără zestrea cuvenită din partea părinților fetei, conservată de un avar minor ca Tudor Bălosu, și de aceea



viața lor se transformă într-un calvar, fiind salvată numai de puterea sentimentelor care îi unesc. După ce povestea lor se consumă, trec într-un plan epic secundar, rămânând în această măruntă lume a satului, marginalizați, ostracizați de rudele cu care trebuie să împartă pământul. Pentru a-și construi o casă și nu un bordei, tânărul este nevoit să vândă o parte din pământul ce i se cuvine. Boțoghină este un alt personaj care trebuie să vândă o parte din lot pentru a se trata de boala gravă a timpului, fizică. Nevasta lui, supusă trecerii rapide a frumuseții, se află într-un stadiu avansat al degradării biologice: „După aproape cincisprezece ani de la mărițiș, nevasta lui Boțoghină nu mai păstra din frumusețea ei de atunci decât gura și ochii. Avea obraji subțiri și înăspriți, iar fruntea parcă i se îngustase. Semăna cu o țigancă pribeagă, cu fața arsă de vânturi și ploii, înnegrită și îmbătrânită înainte de timp.”. Vasile Boțoghină nu este, nici el, decât un personaj anemic, subțiat de viață, afectat de boală, fapt ce stinge orice afectivitate familială: „- Ce tot îi dai zor cu cimitirul? strigă Anghelina înfuriată. Una-două, la cimitir! Mă duc la cimitir! Du-te la cimitir, dacă nu mai ești în stare să trăiești!”.

Viața cotidiană a satului își propune, totuși, uneori, și o ieșire din cotidian, o eludare a monotoniei. Păcălelile au loc chiar și în timpul mesei sau la secerișul grâului, când vecinii de tarla se înțeapă cu glume pline de savoare. Tradițiile și tabieturile rurale sunt conservate și statornicite în familie: la sfârșitul zilei de muncă, Țugurlan și Moromete fumează o țigară împăturită din hârtie de ziar, discutând despre loturile de pământ pe care le au. Încercarea inconștientă de a opri timpul, în aceste conversații ce pot să se prelungească la nesfârșit, este secvențialitatea ce creează, cel mai adesea, scene memorabile. Țăranii mai asistă la spectacolul călușarilor: „Când speria și stropea cu ouă clocite muierile și copiii, mutul mormăia ca un urs sau urla ca un taur: aabreau!

Abreau se grăbi să facă așa-zisa numărătoare, trecând de la un călușar la altul și mormăind nu se știe ce în dreptul unuia pe care îl știa mai slab. Se trase înapoi și se stropși la ei poruncitor:

— Hăpșa!”

Din păcate, toate aceste personaje, comice sau grave, dispar, copleșite de împrejurările vieții: Țugurlan este arestat, pentru că îl dezarmase pe șeful de post, după ce descoperise că Aristide fura din grâul oamenilor adus la moară pentru măcinat, iar Moromete dispare de pe scena satului după fuga fiilor la București și din viață mai târziu, pe vremea comuniștilor, după ce devine un inadapabil, un om al unor timpuri trecute. Pentru că acum vremea țăranilor se sfârșise: veneau alte vremuri, cu toate atrocitățile și rătăcirile lor. Ca urmare, „Morometii”, la fel ca „Ion” sau „Răscoala” lui Rebreanu, este o **utopie a antiutopiei**, propunând o realitate ce nu se vrea trăită, ci numai observată, de undeva, de foarte departe, din timpul istoric, care trece fără cruțare. Lumea trecută există ca o stranie construcție monolitică, un **quiproquo** al unui regizor magic: el adoarme personajele, folosind o schemă temporală falsă, pentru ca, în cele din urmă, să le sortească pieirii, prin întoarcerea la matca originară a timpului profan.

În volumul al doilea al romanului, Ilie Moromete coboară de pe soclul intemporalității sale: el nu mai este nici proprietarul loturilor de altădată, pierdute prin colectivizare, nu mai are nici copiii de partea lui, iar vremea discuțiilor de la poiana lui Ioan este o amintire îndepărtată. Acum este rândul lui Niculaie să-i ia locul și vom descoperi un alt plan al desfășurării romanului, cel al evoluției lui Niculaie, care are o altă perspectivă asupra vieții, deschisă de școală. În primul volum al romanului, în timp ce frații lui se pregăteau să fugă la București, cu oile și cu banii pe care credeau că li-i datorează Moromete, Niculaie începea un alt drum. Semnificativă este și desprinderea mezinului de această lume țărănească, dubitativă, plină de grele întrebări: „- Unde ne ducem noi, domnule?” întreabă Moromete atunci când se pregătește să-l ducă pe Niculaie la oraș. Sensul întrebării este mai profund, semnificând destinul unei lumi aflate la răscrucile istoriei: **există oare un alt viitor? (H.S.)**



## Scena cinei

Expresia concentrată a spațiului, cu implicații temporale și cinetice, cu relațiile și tendințele lor, este întâlnită mai întâi în scena cinei din familia Moromeților. Aparența generată și de timpul „foarte răbdător cu oamenii”, dar și iluzia funciară a lui Moromete în perenitatea lumii sale este a unei familii arhaice, echilibrată de o forță coercitivă paternă și condusă după o ritualitate străveche circumscrisă rotirii eterne a anotimpurilor: „cât ieșeau din iarnă și până aproape de sfântul Nicolae, Moromeții mâncau afară în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma”. Tatăl, autoritar, principiu de ordine și de armonie patriarhală, „stătea parcă deasupra tuturor” și, din pragul odăii, din locul său lejer, „stăpânea cu privirea pe fiecare”.

Analiza acestui text sugerează însă o stare de criză incipientă, cu dezvoltare în cel puțin trei direcții principale. Părând la prima vedere statică, încremenită în curgerea domoală și ciclică a timpului, scena conține o energie potențială, subterană, gata să se materializeze în acte și atitudini neprevăzute, degajă o atmosferă apăsătoare, cu prevestiri malefice. Moromete stă în prag, putând „să se miște în voie”, blocând ieșirea, reprimând deci simbolic orice intenție de evadare a celorlalți, care „stăteau umăr lângă umăr, înghesuiți”, pentru ei „masa fiind prea mică”. Între poziția tatălui și a fiilor se stabilesc, încă de aici, opoziții semnificative, generatoare de conflicte ireductibile. Contrar unor aserțiuni critice destul de răspândite, cea mai evidentă este **criza fiilor**, care în universul moromețian precede **criza tatălui**. Paraschiv, Nilă și Achim, **latura rebelă** a familiei, cu tendințe centrifuge, „stăteau spre partea dinafară, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară”; „se așezară la masă **absenți**, uitându-se în gol, oftând”. Situarea spațială a lui Niculaie, care neavând nici măcar scaun la masă, „se așază turcește pe pământ”, justifică poziția neglijabilă a mezinului, anticipează de fapt obstacolele și asperitățile unei anevoioase deveniri.

Criza fiilor merită o demonstrație mai amplă; este vorba de un proces inevitabil de înstrăinare față de o lume învinsă în cele mai stabile, în cele mai conservatoare laturi ale existenței sale, perfectă numai în concepția de un desăvârșit imobilism a lui Moromete. Aici, loc benefic, protector – salcâmul prelungind funcția de apărare a codrului de odinioară – personajul are conștiința unicității. Ceea ce se întinde dincolo de câmpie ține de un domeniu ireal, nu există sau, dacă totuși i se acceptă o existență posibilă, aceasta este atât de neverosimilă, încât explorarea ei devine aventură. Mai mult o aventură spirituală, ca o călătorie a spațiului propriu prin teritorii necunoscute, în care latura materială (negustoria lui Moromete, care prilejuise mersul la munte) servește doar ca pretext. Rostul lui, odată ieșit din sat, este de a asimila celelalte spații și de a le transforma în istorisiri captivante, uneori ironice și minimalizatoare, în **mitosuri**, în adevărate delicii ale povestitorilor și ale ascultătorilor. Dacă fascinația lui Moromete este, de fapt, atitudine negatoare, cea a fiilor este reală, mistuitoare: „Niculaie, care ascultase uimit peripețiile tatălui cu căruța pe drumurile de munte, sărise și el pe neașteptate și strigase: «Așa e, tată! Mai du-te iar!»”.

În nuvela „**Desfășurarea**”, circumscrisă desigur aceleiași spiritualități, există o secvență care ilustrează remarcabil fascinația fiilor, uimirea și neliniștea produse de posibilitatea întrezăririi altor meleaguri, părăsirea treptată a splendorilor campestre: „Așa făceau în fiecare zi, se propteau în ciomege și se uitau cu uimire la roțile trenului, la necunoscuții care stăteau la ferestre. Le bătea inima de fiecare dată, le străluceau ochii, li se tăia răsuflarea. După ce trenul pierdea, rămâneau tăcuți, neliniștiți, cu sufletul tulburat de dorinți. Jocul lor de-a purceaua nu mai avea nici un farmec, nici laptele închegat în pământ, nici pepenii furați”.

Criza tatălui se învederează, așadar, încă din scena mesei, cel puțin ca termen de opoziție față de tendințele manifeste ale fiilor. Dar direcțiile divergente din familie se vor amplifica radier, pulverizând-o, fisurile dând reverberații în întreaga comunitate. Catrina



naufragiază, aproape firesc, într-o criză mistică și evoluția personajului, previzibilă și normală în mediul rural, este, tocmai din acest motiv, neglijabilă sub aspectul efectelor ei. Mai relevant este că Moromete știe, simte seismele din jur; încă de la tăierea salcâmului îi surprindem condiția de **inițiat în tainele lumii sale**, susținută intens prin contemplare și singurătate, prin ele deducând instinctiv primejdia, nedefinită însă, rămasă prin urmare nemărturisită. Arta lui Marin Preda se manifestă aici excepțional prin **sugestie**, acordând valori simbolice nebănuite tăierii arborelui care închide și definește spațiul rural. Omniprezent, salcâmul participă simpatetic la toate actele umane, realizându-se o perfectă fuziune om-natură, om-spațiu; satul însuși, privit de departe, din câmpie, pare o cetate cu înalte ziduri verzi, în pacea cărora oamenii se retrag și-și trec momentele fundamentale ale vieții; muncă și odihnă, tristețe și sărbătoare, dragoste și moarte, liniștea, plăcerea contemplării, seninătatea, meditația profundă, siguranța de sine îi sunt facilități lui Moromete doar de salcâmi săi, în grădină. Grădina este locul unor decizii capitale în ceea ce privește destinul familiei și tot aici, între salcâmi, parcă pentru un grav dialog cu ei, Moromete se retrage instinctiv din fața primejdiei, reprezentată fie de oamenii stăpânirii veniți pentru „fonciere“, fie de insistențele lui Tudor Bălosu de a cumpăra locul de casă al familiei.

Salcâmul se prăbușește pe un fundal de bocete, ca un cor antic, și, o dată cu acestea, forțe misterioase pătrund prin spărtura produsă, lumea intrând, de fapt, brusc, într-un proces de ireversibilă micșorare, ca o vertiginoasă cădere abisală, prevestind reducția ei absolută: „...acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși, arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile.“ Numai că, pentru oamenii comuni, fără cunoștința de complexitatea spațiului în care viețuiesc, tăierea salcâmului are doar o singură semnificație, dezvăluită de Moromete cu nereținută maliție: „ca să se mire proștii“, fapt ce singularizează și, implicit, amplifică drama personajului.

Agresiunea se vedește, în al treilea rând, și în ordine morală. La poiana lui Iocan, unde participarea se face după îndeplinirea unui riguros ritual cathartic, se produce conflictul lui Țugurlan, impactul revoltei lui, care, amplificată, va duce la schimbarea realității politice și sociale. Tendința lui Moromete este, ca totdeauna, să amâne confruntarea, raționând revolta intrusului („trei chestiuni rezultă din cele spuse de Țugurlan“), dar evidența se impune iluziei și, mai târziu, el însuși va recunoaște că „Țugurlan a avut totdeauna dreptate“. Semnul înfrângerii, al iminentei alienări în spațiul care, împotriva voinței și iluziei lui, urmează firesc legile timpului ce „nu mai avea răbdare“, este dat de chipul lui teluric, de lut ars: „Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă, era **singur, fără familie, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament**“ (s.n.). Moromete este victima unei neputințe funciare de a schimba spațiul, de a se adapta rigorilor altuia; de aceea, menționăm și imaginea moromețiană a cadrului complet metamorfozat din volumul al doilea, opusă celei dintâi, satului cu salcâmi, cu cerul limpede deasupra, cu fântână și șosea, când pe scena istoriei apar personajele comuniste: „...s-ar fi zis, văzând ce oameni ieșeau acum la iveală, că un sat parcă nu era o așezare de cel mult două mii de case adunate într-o vale de râu și ascunse sub salcâmi, ci o **groapă fără fund**, din care nu încetau să iasă atâtea necunoscuți!“ (s.n.).

Dar mersul însuși, înscris în satul tradițional într-un desăvârșit cod al mișcării, este în măsură să dea dimensiunile restructurării unei lumi. Dacă mai persistă un mers al dragostei, „**nicăieri, târăgănat**“, șovăitor și indecis, unul al grijilor existenței, al ieșirilor repetate în câmp, aferat, „**așternut**“, aproape mitic, sau „mersul nenorocirii“, mersul concludent al morții, timpul (istoria) subminează sensul major al mișcării, dat de folosirea milenară a calului. Fiii, aducând de dincolo de câmpie normele și mașinile altei lumi, zădărnicesc tocmai această modalitate străveche de deplasare terestră, propunând conștiinței țărănești un fenomen incredibil: uciderea cailor. Se sugerează astfel abolirea mișcării, actul final al destrămării unui spațiu tutelat pentru eternitate, la porțile unui nou mit, de chipul de humă arsă al lui Moromete ce privește „**însingurat de pe polița fierăriei lui Iocan**“. (Gh.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)*

**Ex. 2/ p. 99.** Fragmentul prezintă cina familiei Moromete după o zi de muncă la câmp. Precizați dacă există o rânduială (o ierarhie) în interiorul familiei, indicată de locul fiecăruia la masă.

Semnificațiile scenei mesei sunt amplu discutate în comentariul de mai sus. Fiecare membru al familiei ocupă un loc aparte: frații vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau de partea opusă a tindei, gata să plece parcă, lângă vatră stătea Catrina Moromete, avându-i lângă ea pe Niculaie, așezat pe jos, pe Tita și pe Ilinca. Faptul că cei trei frați vitregi stau departe de centrul mesei prefigurează, într-un fel, fuga lor de mai târziu și în general „fuga fiilor” din mediul tradițional.

**Ex. 4/ p. 99.** Stabiliți rolul și importanța lui Ilie Moromete în familie, ținând seama de locul lui la masă.

Ilie Moromete este capul familiei, de aceea locul său la masă este central. El încearcă să-și exercite autoritatea asupra fiilor săi, dar acest lucru în cele din urmă nu-i mai reușește: spre sfârșitul primului volum din „Moromeții”, are loc „criza fiilor”, aceștia plecând la București. Ilie Moromete folosește uneori un ton aspru, poruncitor, pentru a-și menține autoritatea în familie.

**Ex. 6/ p. 99.** Precizați care este funcția Catrinei în ordinea familială.

Catrina, ca orice femeie de la țară, în familia tradițională, are două funcții esențiale: de perpetuare a speciei și de a asigura hrana zilnică membrilor familiei. Femeia, la țară, are un rol minor, utilitar: ea trebuie să aibă grijă de treburile casei, să nască prunci, să se îngrijească de mâncare, să stabilească o anumită coeziune între membrii familiei.

**Ex. 9/ p. 99.** Explicați statutul lui Niculaie (copilul cel mai mic al familiei).

Niculaie, mezinul, este supus unei tensiuni continue, atât din partea surorilor, cât și din partea feciorilor mai mari ai lui Moromete, frații lui vitregi. Aceștia nu înțeleg de ce Niculaie trebuie să învețe carte, fiind chiar invidioși pe el. De aceea, copilul evadează din satul tradițional prin învățătură. Statutul lui e de „singuratic”, așa cum prefigurează și titlul unui roman ulterior, „Marele singuratic” (1972), în care este înfățișată și analizată condiția lui Niculaie, devenit, după eșecul colectivizării în satul natal, inginer horticultor.

**Ex. 4/ p. 95.** Analizați conținutul semantic al celor două verbe din fraza următoare: „Moromeții se dezmoțiră și reveniră iarăși la starea lor dinainte.”

Masa se desfășoară, în general, în tăcere, într-un ritual cotidian care automatizează gesturile și atitudinea personajelor. Achim, Nilă și Paraschiv au o figură „de parcă ar fi trebuit nu să mănânce, ci să ridice pietre de moară.”. Tita taie mămăliga cu o ață subțire, Ilinca aduce o oală mare cu ciorbă de ierburi, iar Niculaie cere brânză. De aceea, în această atmosferă, cântecul auzit din sat îi trezește din starea lor obișnuită, de celulă familială intrată în criză, pentru ca apoi totul să revină la normal.

**\*/ p. 100.** Puneți în relație fragmentul următor din romanul „Moromeții” cu noțiunile teoretice alăturate: mimesis, verosimil, ficțiune, imaginație, adevăr artistic.

În romanul lui Marin Preda, familia lui Pistică reprezintă punctul cel mai de jos al atitudinii față de pământ și față de proprietate: este una dintre cele mai sărace familii din sat. Aici, relațiile dintre membrii familiei, mai ales atitudinea față de copii, față de viitorul lor trădează o totală indiferență: „Iar îi «amendează» alde Pistică pe copiii ăia ai lui. A trecut pe-aici după ce a vorbit cu Tudor Bălosu. Alaltăieri. «Ce faci, Traiane, iar vinzi pământ?» îl întreb. «Nu vând, îi amendez pe copiii ăia.» «Mai ai?» zic. «Ce?» «Pământ.» «Gata! zice. Nu mai vând decât astea două pogoane. Mai am două, le păstrez pentru tutun.»”. Afacerile, într-o astfel de lume arhaică, se desfășoară în jurul unor loturi de pământ, singura sursă de bani pentru „fonciere” și pentru cheltuieli gospodărești.







cu legături de tutun: făceau păpuși și fumau. În timp ce întregul detașament se ridică în slava zorilor, Pisică îi repară lui Moromete bocancii, dându-i și celui mic, din când în când, să tragă din țigară.

Cum se observă, Marin Preda folosește un adevărat rechizitoriu stilistic pentru a crea verosimilul în artă, pentru a da expresie adevărului artistic. Modelul educațional folosit în această familie este al unei autorități părintești orientate pe căi greșite. Cu atât mai mult însă lumea lui Moromete este mai credibilă, mai verosimilă, cu cât ficțiunea și imaginația transfigurează posibile fapte reale, într-o viziune artistică extrem de convingătoare.

**Ex. 1/ p. 102.** Distingeți cele două etape din „istoria” familiei Pisică (înainte și după apariția copiilor). Recunoașteți povestitorul.

Pisică sărăcește din cauza numărului mare de copii: soția lui rămâne gravidă de prea multe ori și, pentru a subzista, Pisică trebuie să „amendeze” viitorul copiilor, vânzând din pământul primit la înproprietărire. Numărul de copii al lui Pisică crește imprevizibil: „Întâia oară îi făcu doi gemeni, apoi după aceea patru copii în mai puțin de șapte ani, apoi iarăși doi gemeni și încă timp de șapte ani, alți cinci copii”. După ce sunt născuți toți cei treisprezece copii ai lui Pisică, averea lui se micșorează progresiv, el păstrând doar două pogoane de pământ, pentru tutun.

**Ex. 2/ p. 102.** Identificați elementele care transformă scena trezirii în spectacol, din perspectiva lui Ilie Moromete.

Moromete se duce la Pisică pentru a-și repara bocancii: el se trezește, la un moment dat, prins de spate de unul din „gherlanii” lui Pisică și îl dă la o parte. Între timp, tatăl, Pisică, strigă „Deștepta-rea!” la întreaga companie, iar cel mic „începe să țopăie și să joace sârba peste spinările ălor care dormeau [...] Peste nasurile lor, peste ochi, peste capete, pe grumaji.”. Toți încep să se ia la bătaie, până când mama își bagă un deget în ureche, iar o fată de vreo șase ani rămâne încremenită, apoi începe să urle și tot vacarmul se oprește.

**Ex. 4/ p. 102.** Dezbateți asupra verosimilității relatării lui Moromete.

Scena este destul de veridică: o asemenea aglomerare de oameni poate duce la conflicte inevitabile. Scena trezirii poate semăna cu aceea din triburile primitive, unde aspectul facial nu conta prea mult, lucru demonstrat de faptul că „gherlanul” cel mic sare peste nasurile tuturor. Mai puțin verosimilă este scena prin care se potolește „hoarda” de copii, prin gestul mamei de a-și băga degetul în ureche.

**Ex. 7/ p. 103.** Comparați cele două familii din lumea țărănească, având în vedere următoarele aspecte: raportul cu proprietatea (pământul); autoritatea paternă și maternă; modelul educațional; respectarea normelor de viață cotidiană; raporturile părinți-copii; relațiile dintre copii.

Împroprietărit și el după primul război mondial, Moromete are o stare materială mai bună, în comparație cu Pisică, sărăcit din cauza proliferării nașterilor în familie. Autoritatea paternă îi lipsește lui Pisică, în timp ce Ilie Moromete este la început autoritar, pentru el scena aceasta din familia lui Pisică putând fi premonitoare pentru disoluția propriei autorități părintești. În cazul familiei Pisică, cea mai mare autoritate o are mama. Modelul educațional oferit de Pisică este practic nul: el își învață copiii să mestece tutun, îi lasă să se bată, iar autoritatea conferită de mamă se bazează pe gesturi insolite. (H.S.)

#### ADDENDA

Ion Bălu, 1976

„Acțiunea se desfășoară în anul 1937, de la «începutul verii» până la sfârșitul aceluiași anotimp. Tot acest spațiu temporal este absorbit de trei mari secvențe epice. Cea dintâi, ce cuprinde aproximativ jumătate din epica întregului volum, începe într-o sâmbătă seara, continuă în noaptea spre duminică și duminică până după-amiaza.[...] A doua mare secvență epică surprinde satul în febra



secerișului. Capitolele acestea, în care oboseala ucigătoare a muncii se îmbină în proporții felurite cu bucuria bunăstării ipotetice, nu sunt mai prejos cu nimic decât paginile asemănătoare ale lui Tolstoi din *Anna Karenina*. [...] Ultima secvență înfățișează conflictul direct dintre Ilie Moromete și fiii săi. [...] Marin Preda abordează dintr-o perspectivă inedită în literatura română problema pământului. Antiteza acționează și la acest nivel. Umanitatea imaginată de Liviu Rebreanu în *Ion* și *Răscoala* este dominată de pasiunea pentru pământ [...] Satul moromețian este un sat de țărani împroprietăriți prin reforma agrară de după primul mare război.

„Abstragerea din contingent este iluzorie, deoarece solilocviul aspiră la colilocviu și Moromete reconstituie pe o treaptă schematică, inferioară, caricaturizând cu sau fără știință, dar cu atât mai sugestiv, universul politic dintre cele două războaie mondiale. Istoria este transformată în spectacol și ironia inclusă dezminte contemplația, accentuând nota critică. Scenele, desfășurate aidoma în fiecare duminică dimineața la fierăria lui Iocan, îi dau lui Moromete sentimentul acut al unei indicibile beatitudini”.

## Concepte operaționale

**ROMAN.** Termenul provine din fr. *roman* și definește o specie epică în proză de mare întindere, cu o acțiune complexă, desfășurată pe mai multe planuri, la care participă un număr mare de personaje, supuse unor conflicte puternice, și care conturează un pregnant tablou al epocii. Romanul este o structură epică deschisă modificărilor de conținut și de formă. Definiția termenului evoluează o dată cu istoria speciei și în raport cu epoca și idealurile ei estetice. Potrivit „*Dicționarului de termeni literari*”, în literatura engleză există două accepțiuni ale romanului: **the romance** – romanțul, povestire eroică ce evocă viața și fapte fabuloase, și **the novel** – romanul care evocă viața reală și obiceiurile epocii în care este scris. Ca și epopeea, romanul are o **structură narativă complexă**, într-un **cadru spațial și temporal** ce depășește cu mult spațiul operei și un **număr mare de personaje**, situație ce creează o relație complexă între **narator** și **personaj**, în funcție de momentul istoric și estetic în care se manifestă. Georg Lukács, în „*Teoria romanului*”, arată că romanul este exprimarea unui **spațiu deschis**, iar eroul are toată libertatea de a se manifesta cum dorește, în timp ce epopeea este produsul unui **spațiu închis**, iar personajele evoluează constant. Originea romanului se află în nuvelă; după cum arată Tomașevski, în „*Teoria literaturii*”, romanul poate avea o **construcție etajată**, fiecare nuvelă lărgindu-și treptat acțiunea în raport cu cealaltă, ca la Lesage, în „*Istoria lui Gil Blas*”, **inelară**, în care una dintre nuvele se desparte, lungindu-se în întregul roman (Jules Verne, „*Testamentul unui excentric*”), **paralelă**, fiecare dintre acțiuni având o desfășurare paralelă (Lev Tolstoi, „*Anna Karenina*”). După situarea în timp, romanele sunt **picarești**, **eroice**, **istorice**, **contemporane**, **de anticipație**, după cadrul social sau geografic, **urbane**, **rurale**, **regionale**, **exotice**, după forma de organizare, **epistolar**, **jurnal**, **cronică**, **eseistic**, după substanța epică, **de figuri**, **frescă**, **saga**, **ciclic**, **roman-fluviu**. Romanul obiectiv este caracteristic, de exemplu, lui Balzac, romanul liric și de analiză Hortensiei Papadat-Bengescu, iar romanul autentic și substanțial lui Camil Petrescu. După tehnica organizării discursului, romanul este de tip **balzacian**, **stendhalian**, **tolstoian**, **proustian**, **gidian**, **avangardist**, **postmodernist**.

Romanul există, ca specie literară, încă din antichitate, prin „*Daphnis și Chloe*”, de Longos, sau prin „*Satyricon*”, de Petronius. În Franța, în secolul al XII-lea, Chrétien de Troyes fixează tipul romanului medieval, curtean și cavaleresc, care va cunoaște o mare dezvoltare în Europa apuseană în secolele următoare. Puține opere însă dau strălucire acestei specii: „*Pantagruel*” (1532) și „*Gargantua*” (1534), de Rabelais, și „*Don Quijote*” (1605, 1615) al lui Cervantes. Romanul psihologic apare o dată cu D-na de La Fayette, „*Principesa de Clèves*” (1678), Marivaux, Abatele Prévost. Se ajunge la romanul de tip realist, mai întâi prin romanul sentimental, „*Noua Eloiză*” a lui Rousseau, apoi prin romanul englez din secolul al XVIII-lea, reprezentat de Richardson și Fielding. Romanul francez îl prezintă ca exponent remarcabil pe Balzac, care avea aspirația **romanului total**: „Patru oameni au trăit o viață intensă: Napoléon, Cuvier, O'Connell, iar al patrulea vreau să fiu eu. Primul a trăit viața Europei, armatele l-au inoculat! Al doilea s-a căsătorit cu globul! Al treilea s-a încarnat într-un popor! Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap!”

O descriere completă a societății oferă și Dickens, Thackeray, Stendhal. Naturaliști sunt Zola, Thomas Hardy, G. Verga. Neorealismul este promovat de Hemingway, Faulkner, Virginia Woolf;



romanul absurd e reprezentat de Kafka, prin „Procesul” și „Castelul”. Răsturnarea cronologică este posibilă la Proust, Galsworthy, Roger Martin du Gard. Specia romanului tinde spre o formulă existențială la Dostoevski, Th. Mann, Faulkner, Malraux. Noul roman este numit de Sartre **antiroman**. Romanul latino-american este reprezentat de argentinianul Mario Vargas Llosa, de columbianul Gabriel Garcia Márquez.

Istoria romanului românesc începe cu „Istoria ieroglifică” a lui Dimitrie Cantemir, continuă printr-o serie de încercări de la jumătatea secolului al XIX-lea, dintre care mai importante sunt „Manoil” (1855) și „Elena” (1862), de Dimitrie Bolintineanu, „Ciocoi vechi și noi” (1863) al lui Nicolae Filimon, și dobândește o anumită maturitate prin „Mara” (1906), de Ioan Slavici, și prin „Viața la țară” (1898) și „Tânase Scatiu” (1907), de Duiliu Zamfirescu. Cu „Ion” (1920) al lui Liviu Rebreanu se întemeiază romanul românesc modern, diversificat tematic în perioada interbelică de Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, apoi, în a doua jumătate a secolului XX, de Marin Preda, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu, Mircea Cărtărescu (autorul romanului fabulos în spațiul ghetizat al blocului). Există un roman tradiționalist (Duiliu Zamfirescu), balzacian, prin G. Călinescu („Enigma Otiliei”, „Bietul Ioanide”), un roman al perioadei comuniste, de obicei roman-parabolă, cu note critice și contestatate la adresa regimului, reprezentat de Marin Preda, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc, Dinu Săraru, Ion Lăncrănjan, Dumitru Radu Popescu. Romanul poate fi obiectiv, ca în cazul lui Liviu Rebreanu ori G. Călinescu, sau subiectiv, remarcându-se printr-un lirism adiacent. Romanul este „autentic”, „substanțial” și „anticalofil” la Camil Petrescu, rural la Liviu Rebreanu și citadin la Hortensia Papadat-Bengescu.

**ROMAN DORIC.** Roman cu o structură bine definită, constituită în jurul unui nucleu epic care conduce la reprezentări narative pregnante. De la „doric”, „ordin arhitectonic grec, caracterizat prin sobrietate și simplitate, friza fiind decorată cu triglife și metope”. Un exemplu de roman de acest tip este „Ion”, de Liviu Rebreanu.

**ROMAN IONIC.** Roman cu o structură suplă, opus romanului doric. Un exemplu este „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, de Camil Petrescu. De la „ionic”, ordin arhitectonic cu coloane zvelte, având capitelul împodobit cu volute, iar friza continuată și decorată cu basoreliefuli.”

**ROMAN CORINTIC.** Roman specific experiențelor literare postmoderne, marcând disoluția personajului, prin aglomerarea obiectuală a spațiului, într-o viziune ironică, grotescă, burlescă, alegorică. De la „corintic”, ordin arhitectonic, „caracterizat prin suplețea coloanei decorate cu caneluri și prin capitelul ei ornamentat cu sculpturi”.

Termenii *doric*, *ionic* și *corintic* sunt teoretizați de Nicolae Manolescu în lucrarea „Arca lui Noe”.

**CATEGORIA TIMPULUI NARATIV** se referă la felul în care se desfășoară evenimentele în istorie și în discurs: durata sau „viteza” temporală și modul de includere a acestora în text, frecvența, capacitatea de reflectare a întâmplărilor în discurs și distanța temporală, timpul între două evenimente enunțate. Alte forme ale temporalității sunt elipsa, eliminarea unor evenimente presupuse în istorie, pauza sau suspendarea timpului, în reflecțiile filozofice, rezumatul, comprimarea timpului, în care perioadele ficționale mari sunt reduse, scena, în care coincid două temporalități, a discursului și a istoriei, digresiunea, care produce o dilatare a timpului în povestire.

**FOCALIZAREA EXTERNĂ** înregistrează evenimentele în maniera unei camere de luat vederi, fără a comenta faptele brute înregistrate. Focalizarea internă înseamnă imersiunea în mintea personajului, dând impresia cititorului că el este cel care comentează faptele. Focalizarea zero este perspectiva naratorului omniscient, care pătrunde în mintea personajelor și în casele oamenilor. (H.S.)



## ◆ LITERATURA ȘI ALTE ARTE ◆

Literatura face parte din categoria artelor frumoase, alături de muzică, arhitectură, sculptură, pictură, teatru și film. Peisajul înconjurător, frumusețile naturii, ființa umană, evenimente existențiale, însăși condiția umană i-au impresionat puternic pe scriitori, pe artiștii plastici, mai târziu pe cei angajați în susținerea artelor moderne.

Așa cum la începuturile artistice ale omenirii a existat un sincretism al artelor, din care apoi s-au decelat câmpuri de creație unitare stilistic, bine constituite, interferența artelor este o constantă a viziunii artistice a omului asupra lumii. Mulți artiști au dovedit, de altfel, o pluralitate de manifestări, îmbinând literatura mai ales cu teatrul și cu muzica, dar și cu dansul, pictura, apoi, în secolele tehnologice, cu cinematografia și artele vizuale. Între toate acestea, literatura este un receptacol al celorlalte, un mijloc de exprimare prin sistemul universal al limbajului.

În această viziune integratoare, multe opere literare pot fi considerate un magazin al opțiunilor deschise, toate celelalte arte inspirându-se din acest vast tezaur literar.

### Literatura și cinematografia

A doua jumătate a secolului al XX-lea se caracterizează printr-o polifonie a artelor, o întoarcere la sincretismul originar, îmbinând mai ales muzica, imaginea picturală și cinematografia.

Dezvoltarea cea mai impresionantă o are, în ultimul secol, cinematografia, care s-a înscris pe deplin în rândul artelor cu cel mai mare succes la public, integrându-le, în bună măsură, pe toate celelalte. Opere literare celebre au constituit scenarii cinematografice de mare succes, așa cum este și filmul realizat după romanul lui Marin Preda de regizorul Stere Gulea.

### Invitație la dialog

1. Comparați episodul prezentat în manual cu secvențele de film care îi corespund. Observați:
  - diferența dintre cele două limbaje artistice: literatura – artă a cuvântului; cinematografia – artă vizuală, a imaginilor în mișcare, cărora li se adaugă o viziune plastică și o componentă sonoră; descrierea este înlocuită de imagine; funcția narativă a textului este preluată de mișcarea personajelor în cadru;
  - asemănări ale celor două creații: se păstrează (aici mai riguros, în alte filme în linii mari) scenariul narativ; se păstrează dialogul, vizualizându-se de astă dată și elementele nonverbale ale comunicării;
  - tehnicile speciale, proprii artei cinematografice: stop-cadrul și panoramarea imaginii, alternarea privirii de aproape și de ansamblu;
- alternarea imaginii personajelor pentru a surprinde situațiile de contrast și de conflict etc.
2. Comentați efectele artistice produse de caracteristicile relevate prin întrebarea anterioară, dând exemple și din alte producții cinematografice.
3. Filmul „Morometii” urmărește îndeaproape succesiunea lineară a acțiunii din roman. Aduceți în discuție și filme care nu mai respectă linearitatea clasică a acțiunii: se introduc memorii, tehnica suspansului, inserții de texte literare, colaje etc.
4. Faceți referiri asupra spațiului și timpului din film. Credeți că filmul limitează sau dezvoltă câmpul imaginar al spectatorului, în raport cu lectorul romanului?



5. Comparați înfățișarea personajelor din secvențele de film cu portretul pe care l-ați închipuit personajelor în urma lecturii textului.

6. Discutați despre componența echipei artistice și tehnice pe care o cere turnarea unui film. Puteți desprinde aceste informații de pe genericul unui film văzut recent.

7. Precizați ce atribuții are fiecare dintre cei menționați:

- scenaristul;
- regizorul;
- actorii;
- cascadorii;
- echipa de filmare;

- decoratorii, costumierii;

- echipa de montaj.

8. Comparați scena mesei din romanul „Morometii” cu secvența de film corespunzătoare și deduceți:

- ce înseamnă scenariu cinematografic, în componentele sale, scenariu literar și scenariu regizoral;
- ce preia din textul literar și ce adaugă pentru echipele de lucru.

9. Discutați în ce măsură se poate face mai ușor un scenariu cinematografic după o operă dramatică, având în vedere că aceasta include deja unele indicații scenice.

Textul literar, concentrat, scenariul literar, într-o detaliere mai accentuată a mișcărilor și a replicilor, și scenariul regizoral, cel mai dezvoltat ca indicații de regie, chiar de metraj al filmului, alcătuiesc un triptic uzual al producțiilor cinematografice inspirate din opere literare.

## Teme

① Alcătuiți o fișă de documentare asupra istoriei cinematografiei.

② Alcătuiți o listă cu filme care ecranizează opere literare.

③ Prezentați un film care v-a plăcut.



## Viața ca o pradă

Carte autobiografică, realizată sub formă de articole aparent disparate, „Viața ca o pradă” (1977) începe cu o secvență narativă memorabilă: „Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă când o anumită întâmplare m-a făcut să înțeleg deodată că exist.” Aventura cunoașterii, momentul activării conștiinței, a memoriei ființei, atât de controversat de specialiști, este reprezentată printr-o metaforă a cercului, a cinei de taină, care îi dă eului în devenire ideea de lume exterioară: „Era multă lume în casă, ființe mari așezate în cerc pe scaune mici care se uitau la mine cu priviri de recunoaștere, dar parcă îmi spuneau cu ostilitate, te vedem, ești de-al nostru, dar ce faci?”. Cei mari privesc dezaprobat gestul noului venit, care ținea în mână ceva strâns, „o pâine”. Pâinea este simbolul puterii pământului de a produce miracolul hrănirii, de aceea fiecare gest referitor la pâine are valențe magice. Copilul ține în mână chiar produsul fertilității unui pământ hrănitor. Replicile tatălui, care salvează situația, sunt simple, grăitoare pentru această poftă a ființei de a ține în mână pâinea și cuțitul: „Lăsați-l în pace! Na, mă, și pe-asta!”, „Ia-o, mă, și pe-asta!” Parcă pentru a genera o situație de déjà-vu, pâinea îi este dată copilului pentru a lua în posesie lumea viitoare.

O dată stabilită vocația noului venit, aceea de a schimba lumea, de a lua pâinea în mână, descrisă și în pasajul cu șopârla care trece simbolic prin fața ochilor lui Niculaie, din „Marele singuratic”, care a stabilit destinul copilului, luându-și ad-hoc rolul de Moire, de zeițe ursitoare ale viitorului, totul se întoarce la starea de normalitate existentă înainte: „Nimeni nu m-a mai luat în seamă după aceea, au început să rupă din ea și să mănânce.” Starea de iluminare supremă, de conjugare a astrilor, despre care miturile spun că sunt destinate fiecărui om, trecuse, iar participanții la această ceremonie se transformă din nou în oameni obișnuiți.

Simbolul pâinii este unul esențial: chiar dacă pâinea nu este singura hrană folosită de om, este totuși remarcabilă simbolistica ei profundă, de „pâine spirituală”, în sensul creștin. După „Dicționarul de simboluri” al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, viața activă este reprezentată de pâine, în timp ce viața contemplativă de vin. Sfântul Clement din Alexandria spune: „Fericiți cei care hrănesc pe cei flămânzi de dreptate, împărțindu-le Pâinea.”. Pâinile punerii înainte de la evrei nu aveau altă semnificație decât tot aceea de hrană spirituală. Drojdia, ingredientul cu care se realizează pâinea, este un simbol al transformării spirituale.

Prin urmare, sensul de luare în posesie a pâinii de către viitorul scriitor este și acela al dobândirii hranei spirituale, al transcenderii lumii prin transcriere în tipare-simbol recognoscibile, ușor recuperabile. S-ar putea spune că viața devine o pradă, un bun consumabil, o pâine, de rezultatul acestui proces depinzând supraviețuirea fizică și spirituală a individului. Lumea, metaforizată în „Viața ca o pradă” sub formă de junglă, în care toți sunt prădători, care prind o felie mai mare sau mai mică din porția de realitate, este o încercare de a demitiza caracterul blând al realității. Pentru că o realitate în care omul trăiește puțin nu este totuși o realitate benefică, oricare ar fi compensațiile de natură materială sau spirituală. (H.S.)

### Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 104. Precizați ce valoare are momentul descris în viața scriitorului.

Momentul descris reprezintă dobândirea conștiinței de sine, când viitorul scriitor descoperă că există. Familia i se revelează copilului într-un mod singular: nu prea încântată în momentul în care cineva îi amenință interesele. Comunitatea, așa cum o descrie Marin Preda, aproximează extrem de bine realitatea: răuvoitoare față de membrii ei, egoistă, cu puține înclinații altruiste. Numai tatăl înțelege intuitiv marile semnificații ale momentului, mai dându-i copilului o







## ◆ TEXTUL DESCRIPTIV ◆

Se bazează pe caracteristicile conceptului de descriere, prezentat anterior. În funcție de destinatar, descrierea urmărește scopuri diferite:

- informarea (buletinul de identitate, carnetul de șofer, pașaportul);
- persuasiunea (textele publicitare);
- expresivitatea (în cazul pastelului sau al unor fragmente literare care prezintă portrete, peisaje, tablouri etc.).

Descrierea poate fi:

- obiectivă, în cazul textelor științifice, cu specificitatea stilistică a acestui stil funcțional;
- subiectivă, care comunică, pe lângă detalii descriptive, și sentimente și impresii, în registrul caracteristic stilului beletristic: exclamații, linii de dialog, onomatopee, ceea ce induce textului un caracter relativ la persoana care face descrierea.

### Teme

- ① Alcătuiți fișe cu texte care să prezinte descrieri obiective și subiective, eventual ale aceluiași obiect, fenomen, produs cultural etc.
- ② Descrieți un monument, un fenomen natural, o formă de relief etc. în trei registre stilistice: științific, publicistic și beletristic.



## BUJOR NEDELCOVICI

### 13 întrebări pentru Bujor Nedelcovici

**BUJOR NEDELCOVICI** (n. 1936). Este un scriitor cu o bogată reprezentare editorială, publicând mai ales romane cu o incitantă viziune asupra realității: „Ultimii” (1970), trilogia „Moștenitorii” („Fără vâsle”, 1972, „Noaptea”, 1974, „Grădina Icoanei”, 1977), denumită

ulterior „Somnul vameșului” (1981), „Al doilea Mesager” (1982), respins de cenzura comunistă și publicat clandestin la Paris, apoi, după plecarea în străinătate în 1986, „Crime de sable” (1989), „Le Matin d’un miracle” (1992), „Le Dompteur de loups” (1994).

Interviul lui Bujor Nedelcovici, realizat de Marius Tupan și publicat în revista „România literară” nr.3/ 1994, explică, prin experiență personală, condiția de scriitor disident în România din timpul comunismului, pe aceea de exilat în Occident, precum și statutul de creator expatriat, ajuns într-o cultură străină, cu succesele și insuccesele lui în literatură.

Bujor Nedelcovici a intrat, în anul 1980, într-o disidență într-un fel provocată de starea de revoltă împotriva cenzurii comuniste, care controla în întregime creația literară, cerând modificări și tăieturi de texte, interzicând publicarea cărților incomode, trecând la index scriitorii neagreați de regim. Momentul este prilejuit de romanul „Al doilea mesager”, respins de către două edituri românești și trimis spre publicare unei edituri pariziene. Scriitorul își luase, într-un „curaj al disperării”, toate măsurile de precauție, astfel încât să aibă cât mai puțin de suferit, să implice în cazul său pe cât mai puțini cunoscuți. Romanul „Al doilea mesager” s-a bucurat de succes și, spune scriitorul, i-a schimbat destinul, deschizându-i alt orizont de afirmare în capitala Franței. După această carte s-a turnat și un film de succes, în regia lui Mircea Veroiu, și el trăitor la Paris.

Prin exilul său, care a fost „o probă destul de dificilă”, Bujor Nedelcovici a transformat „o înfrângere într-o victorie”. În Franța a publicat trei romane, a obținut premii literare și titluri de merit. Succesul nu i s-a oferit însă pe tavă, pentru simplul fapt că era disident. În Franța se publicaseră de multă vreme cărți ale disidenților refugiați din țările comuniste, concluzia fiind că numai valoarea literară intrinsecă a putut să-i asigure succesul. Pe de altă parte, potrivit afirmațiilor directorului de la Editura „Albin Michel”, la Paris se publică de regulă numai 20% literatură de valoare, restul fiind cărți de divertisment, cu succes de piață. De aceea, scriitorul nu sfătuiește pe nimeni să-și părăsească țara sau să se iluzioneze că succesul literar este garantat din motive politice. Scriitorul conchide, totuși, că Parisul a oferit multor scriitori și artiști români șanse de afirmare și de a se impune în circuitul valorilor europene și universale, exemple fiind bine cunoscuții Cioran, Eliade, Ionescu, Lupașcu, Brâncuși sau Enescu. (Gh.S.)

#### ADDENDA

Ion Simuț, 2000

„Romancier prin excelență, N.(edelcovici) a mărturisit încă din 1973 că preferă «desfășurarea pe suprafețe mari, pe mai multe planuri, de-a lungul timpului, cu personaje din diferite trepte sociale, «scara» este imensă, de la rău la bine, de la minciună la adevăr, de la îndoială și umilință la certitudine și trufie.» Ultimii (1970) relevase încă de la început această disponibilitate artistică a autorului. Factura problematizantă și interogativă a epicului, ce va deveni definitivă începând cu Zile de nisip (1979), e aici înăbușită de vegetația narativă abundentă.”



## ◆ TEXTUL ARGUMENTATIV ◆

Este tipul de text cel mai des folosit în expunerea argumentată a unei idei, opțiuni, ipoteze, care se demonstrează prin probe semnificative. Din categoria textelor argumentative fac parte: discursurile politice, articolele de fond, predicile, editorialele, textele publicitare, pledoariile în justiție, textele care prezintă descoperiri în domeniul științei, invenții și inovații în tehnică etc.

Structura unui astfel de text presupune trei părți bine delimitate:

- a) **introducerea**: enunțarea temei, a problemei, a ideii supuse argumentării;
- b) **cuprinsul**: se dezvoltă tema sau ideea propusă, prezentându-se argumentele, care pot îmbrăca mai multe aspecte:

- prezentarea de exemple factice, de notorietate sau din experiența personală, folosirea unor comparații între evenimente, fenomene, citate semnificative în sprijinul ideii propuse sau de combatere a argumentelor contrare; factice (probe concrete), care țin de autoritatea unor experți sau a unei comunități, a unei instituții prestigioase, logice (cauză-efect, terțiul exclus), pragmatice (date de efectele favorabile rezultate în urma susținerii acestei ipoteze);

- înlănțuirea logică a argumentelor; argumentarea poate fi afirmativă, atunci când se susține teza, sau confruntativă, atunci când se respinge teza, folosindu-se: relația dintre cauză și efect, prin conectori cauzali specifici (*pentru că, deoarece, din cauză că, din pricină că, întrucât*) și verbe legate de cauzalitate (*rezultă, decurge, depinde* etc.); adăugarea de idei în sprijinul sau în dezvoltarea celei anterioare, prin conectori cumulativi și alternativi: *în plus, în primul rând, în al doilea rând, pe de o parte, pe de altă parte*; prezentarea de contraargumente, prin cuvinte conective de opoziție sau concesive: *dar, în schimb, totuși, deși, cu toate că, chiar dacă* etc.; prezentarea de fapte ce produc consecințe, prin verbe de genul *implică, provoacă, antrenează* și conectori de consecuție: *încât, prin urmare, așadar*;

- c) **încheierea**, care confirmă enunțarea inițială a temei sau a ideii demonstrate.

Din punct de vedere stilistic, destinatarul este pus în evidență prin exprimări de tipul: *poate credeți că..., cu siguranță că știți că..., nu pot crede că dumneavoastră..., ce ați zice dacă v-aș spune că...?* Emițătorul este, la fel, prezent, prin formulări de tipul: *eu cred că..., opinia mea este că..., n-aș zice că..., după modesta mea părere...* Se folosește în mod preponderent timpul prezent, iar lexicul este orientativ-explicativ (termenii pozitivi sunt folosiți în argumentarea ipotezei, în timp ce termenii negative în prezentarea antitezei).

Textul presupune și inserarea de scurte fragmente cu caracter narativ, descriptiv sau expositiv, funcția acestora fiind de persuasiune. În textul **argumentativ-persuasiv**, scopul aparent al acestor fragmente este povestirea, descrierea, clarificarea destinatarului asupra temei propuse, prin expunerea unor fapte și idei necesare comunicării, în timp ce scopul real sau suprascopul este convingerea emițătorului comunicării.

Caracteristici distincte are textul **argumentativ-evaluativ**, care explică semnificațiile unei opere de artă, ale unui spectacol, obiect, fenomen, produs. Din această categorie fac parte: recenziile, cronicile, comentariile critice, studiile asupra unui autor, fenomen cultural sau sportiv. În aceste cazuri, în structura argumentativă expusă mai sus se inserează o subiectivitate mai pronunțată și se aduc ca argumente fapte de cultură, citate semnificative, într-un stil de o mai mare complexitate argumentativă, specializat pe domenii de cultură, știință sau viață mondenă.

### Exersați!

1. Alcătuiți fișe cu texte argumentative din diverse domenii ale activității umane.
2. Alegeți un subiect de text argumentativ și alcătuiți planul de redactare.
3. Analizați, pe baza structurii prezentate mai sus, valoarea argumentativă și calitățile de redactare ale textelor alese.

### Teme

- ① Redactați un text argumentativ propunând o ipoteză în domeniul științific.
- ② Redactați un eseu argumentativ-evaluativ pe o temă literară.



## CRISTIAN POPESCU

## Familia Popescu

CRISTIAN POPESCU (1959-1995). Poet. Își face debutul editorial în 1988, prin „Cuvânt înainte”, în timp ce cu un an mai devreme tipărea grupajul intitulat „Familia Popescu”. Impresia degajată de versurile sale este de „poeme vorbite”, iar proza sa are note poetice autentice: „Bineînțeles că am auzit cu toții de acel câmp pe care crește păr de fată în loc de grâu. Da, da... unduios și blond. Iese lumea noaptea și piaptână îndelung părul și dimineata copiii îl împletesc în

cozi. Ce dacă moartea face din trupul nostru trup de femeie.”.

În „Cuvânt înainte”, realul este descris într-un mod derizoriu, savant, lipsit de strălucire: „Tramvaiul susură pe șine. Electric, adormitor. În tramvai aerul e gros ca o spumă. Îl sorbi, amețitor...”. Personajele sunt supuse unui ritual cotidian obișnuit: „Cristi e un bun lăutar, are o mierlă împaiată în loc de vioară...”. În „Familia Popescu”, notele poeziei sunt mult mai lirice și urmuziene.

Placheta „Familia Popescu” e alcătuită din scurte poeme în proză, care constituie, din mai multe unghiuri de vedere, o atmosferă de familie, voit banală, cu suferințe inerente, unele grave, și cu accente totuși de candoare. Secvența „Sfaturi din partea mamei” se constituie dintr-o voce narativă plină de afectivitate, a mamei, care se pronunță, cu înțelegere, despre Cristi, chiar autorul poemului. Cristi este un personaj care trebuie să se bucure de înțelegerea familiei, îi iubește și îi respectă pe toți, deși condiția de scriitor îl obligă și la observații incomode, de pildă că mama este „cochetă” și cheltuiește bani pentru ruj. Cristi i se pare că a fost un copil dificil chiar de când îl purta în pântec, fiindcă nu se culca pentru a-i vedea visele ca la cinematograful și dădea din picioare ca golani.

„Despre tata și noi” conține rânduri pline de regret și de discretă poezie pentru tatăl dispărut, rămas numai în pozele de pe pereți: „Ce bine e în poze, lângă tine! Eu m-aș veseli și n-aș mai pleca dacă nu m-ai ține tu în poza aia pe după umăr./ Mi-am tatuat pe umăr epoletii tăi, mi-am tatuat pe piept decorațiile tale și sub ele s-au înșirat deja ridurile.”. „Arborele genealogic” e o metaforă ironică, mai întâi prin bagatelizarea noțiunii de arbore genealogic („Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac.”), apoi prin aplicarea ei la o familie cu numele cel mai banal cu putință: „În țara noastră cresc codri și păduri întregi de arbori genealogici ai familiei Popescu. În aceste păduri venea Cristi de mic să asculte susurul și ciripitul. Să asculte cum crește iarba verde.”. (Gh.S.)

## ADDENDA

Nicolae Manolescu, 1998

„Urmuzianismul ascunde peste tot o viziune asupra existenței, o ontologie lirică în care comicul și tragicul se împletesc, inextricabil. Bizarul, teribilismele menite să epateze spiritul mic burghez nu sunt decât expresia paradoxală a unui mare instinct al tragismului existențial. Doar masca e comică. Dedesubt pulsează sângele unei concepții radicale și al unei sensibilități exacerbate. De nu greșesc, poeziile din acest ciclu sunt anterioare celor cu care se deschide volumul. Unele asemănări între ele există, neîndoielnic, și îndeosebi aspectul kitsch și sentimentalismul de flașnetă cu care poetul încearcă să-și mascheze adevărata stare lăuntrică. Descoperim și în imaginile culese din viața familiei Popescu naivitatea simulată, gustul rimbaudian pentru primitiv, umil și prostesc, trucajele, ersatzurile, glumele îndoielnice („Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: «Popescu + Dana + Cristi + mama = Love»”). Dar dacă în *Familia Popescu* autorul se află încă în proximitatea tradiției bizar-absurdului avangardist, în poeziile celelalte, paleta lui apare mult mai îmbogățită și mai originală/ Oricum ar fi, Cristian Popescu promite de pe acum să fie unul din cei mai uimitori poeți actuali, înzestrat cu o imaginație ieșită din comun, profundă și emoționantă.”



## LUCIAN BLAGA

## Hronicul și cântecul vârstelor

Poetria tăcerii a lui Lucian Blaga este prefigurată în chip memorabil de celebra propoziție ce deschide seriarea autobiografică „Hronicul sau cântecul vârstelor”: „Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului”. Rememorându-și primii ani ai vieții, Blaga a scos acest fapt real din limitele unui posibil accident biografic, dându-i interpretări mitice: „Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuș nu tocmai de toate zilele, sau poate o nefirească luciditate s-a vârat, cu efecte de anulare, între mine și cuvânt.”. După luarea în stăpânire a cuvintelor, spontană și miraculoasă, aceeași tăcere de „lebdă” îl va însoți toată viața, sugerând întoarcerea către o realitate ontică, mai fascinantă decât orice tentație a contingentului, a lumii concrete. **Mitul** tăcerii întoarce cunoașterea către punctul originar al lumii, Lucian Blaga fiind nevoit, din când în când, „să se întoarcă spre sine, să asculte sunetele adâncurilor” (Ion Bălu). „Cuvintele eventual rostite în asemenea clipe, insignifiante de cele mai multe ori, fereau de indiscreție opera aflată în latentă virtualitate, ascundeau încordarea creatorului în lupta pentru edificarea imaginarului. Curând, potențialitatea creatoare, intenția deliberată vor face loc muncii istovitoare, din care se va ivi minunea facerii: opera se smulge din inexistent, asemenea apelor subterane ce izbucnesc «suav izvor»”. Tăcerea devine astfel germinativă, matcă originală a oricărei lirici, așa cum tăcerea primordială a precedat orice act de creație, inclusiv creația divină.

„Hronicul și cântecul vârstelor” este un document memorialistic care începe cu o înregistrare fabuloasă unui fapt de viață, exprimând parcă emblematic neputința omului de a egala Logosul divin, orientată apoi către orizontul plin de mistere al poeziei. „Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire, spune poetul. Despre neobișnuita înființare a graiului meu aveam să primesc o înșirare de știri numai târziu, de la Mama și de la frații mei mai rășăriți.” Punctul de început este 9 mai 1895, transfigurat mai târziu în chip de poezie: „Sat al meu, ce porți în nume/ sunetele lacrimii./ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ și potecă patimei./ Spre tine cine m-a-ndrumat/ din străfund de veac./ în tine cine m-a chemat/ fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac.”. Satul aflat sub semnul unei ireparabile tristeți, datorate fragilității ființei umane, pare a fi locul unde, din spații astrale, ca în legende despre imortalitatea sufletului, se întrupează poetul.

Fragmentul din manual oferă o proiecție mitică asupra familiei, a plaiului mioritic în care aceasta se întemeiază, dominând aici figura Tatălui și a Mamei, cu necesara diferență de atitudine față de copii: „Față de noi Mama se purta într-un fel, și Tata într-altul.” Mama este „o întrupare a duioșiei și a grijei”, în timp ce Tatăl se păstra la o oarecare distanță, adică „nu-și da pe față bătăile inimii, ce le avea pentru noi”. Tatăl se dezvăluie mai ales prin intermediul fraților mai mari, de la care află că are o exuberanță și o volubilitate extraordinară, mai ales când se află printre prieteni. Mai mult, deși e preot, e un „liber cugetător”, fapt ce nu îl împiedică să-și îndeplinească însă datoria față de „altar, cădelniță și catapeteasmă”. Tatăl avea suficient prestigiu pentru a da, din experiența sa culturală și de viață, învățătură celor din sat, fiind numit, ca semn de înțelepciune, „cel cu barbă de argint și cu mîntea de aur.”

Sătenii din Lanerăm sunt oameni aparte, înclinați către plăcerile și avantajele civilizației, pentru că sunt deschiși la „inovațiile mai mărunte, accesibile și sărăciei, ale mașinismului”. Tatăl lui Blaga îi citește pe Kant, pe Schopenhauer, dar și pe David Strauss, iar câteodată are obiceiul de a evada din mediul propriu, la Casina din Sebeș sau la cea din Bălgrad. Viața de preot îi pare uneori limitată, anostă, împovărată de noianul preocupărilor zilnice. Visul



lui a fost de a-și întemeia o gospodărie model, dotată cu mașini moderne, din care mai rămăseseră prin sură relieve tehnice, „soiuri de unelte, șuruburi, cârlige“, fiind spulberat însă de „droaia de copii, și-un pic de inerție fizică, de care s-a molipsit timp de zeci de ani în nemișcarea peisajului dominat de râpile roșii, hieratice, din Coastă.“

Mama, în schimb, deși își consideră soțul un idol, are de suferit din cauza acestei relative lipse de voință a bărbatului. Mama este, în viziunea copilului, întregită mai târziu de sugestii mitice, „o ființă primară, *Eine Urmutter*“, care, deși nu avea „cunoștințe folclorice deosebit de bogate“, ducea o existență „încadrată de zarea magiei.“ Ea este stăpânită de „sacru egoism al familiei, Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rânduieșile vieții noastre“. Mama lui Blaga este o „ființă impersonală, fără gând întors asupra ei însăși, stăpânită numai de sacru egoism al familiei“. Fusese odată frumoasă, devenind apoi „o femeie mai în vârstă, cu mișcări apăsate, ca de-o arătare adusă puțin din spate, cu părul cărunt, apoi ireal de alb și ochii mari de basm. Avea în sângele ei o ascendență macedoneană“. Strămoșii ei se trag din familia Moga, venind în Ardeal pe la sfârșitul secolului al XVII-lea, după ce turcii reprimaseră o răscoală și fusese arsă Moscopole, „cetate balcanică de strălucită faimă“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 64. Exprimă-ți opinia despre ce ar putea sugera sintagma cu valoare de metaforă „cântecul“ vârstelor. Bazează-ți opinia și pe lectura următoarelor versuri care au fost așezate de Lucian Blaga ca motto la creația sa „*Hronicul și cântecul vârstelor*“: „Sat al meu ce porți în nume/ sunetele lacrimiei./ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ și potecă patimei.// Spre tine cine m-a-ndrumat/ din străfund de veac,/ în tine cine m-a chemat/ fie binecuvântat,/ sat de lacrimi fără leac.“ („9 mai 1895“)

„Cântecul vârstelor“ sugerează, în scrierea memorialistică a lui Blaga, eco-ul produs de faptele trecute ale vieții în spațiul amintirii. Fiecare întâmplare se înscrie într-un „cântec“ al vieții, al „vârstelor“, care cuprinde întreaga lume prin care ființa își duce „marea trecere“. Evocarea satului cuprinde, în poezie, clipa irepetabilă a nașterii poetului, dar o anticipează, simbolic, și pe aceea a întoarcerii definitive în lut, „la chemări adânci de mume“.

Lumea în care se naște poetul este satul transilvănean arhaic, stăpânit de o jale milenară, exprimată de majoritatea poezilor ardeleni, între care se remarcă, prin mesianismul său, Octavian Goga. Este o lume oprimată, a deznădejdiei totale, care-și caută în adâncuri, până la forțele primordiale, până la „mume“, căile de salvare. Satul Lancrăm poartă în nume „sunetele lacrimiei“, producându-se o fuziune deplină între tragismul existențial și forma sonoră a cuvântului, a numelui, ceea ce împinge sugestia poetică până în sfera mitică a datului existențial. Tocmai în acest orizont se înscrie nașterea poetului, figurat prin metafore cu sens revelatoriu: noaptea primordială, „pragul de lume“, „potecă a patimei“, a suferinței. Mumele sunt zeițe primordiale, care orânduiesc ordinea temporală a universului, iar noaptea semnifică „umbră“ din care vine fiecare existență. Întâlnirea poetului cu lumea respectă același principiu dual, bine – rău, fericire – suferință, poetul fiind izolat într-o temporalitate limitată, într-un „străfund de veac“, copleșit de „lacrimi fără leac“. Poetul totuși binecuvântează „clipa cea repede“ ce i s-a dat, asumându-și destinul de receptacol al unei suferințe milenare inerente, izvodită din acest „sat de lacrimi fără leac“.

Imaginația satului din „*Hronicul și cântecul vârstelor*“ reprezintă o transcriere în proză a aceleiași viziuni deschise către misterele de nepătruns ale așezării arhaice românești. (H.S.)



## ION CREANGĂ

## Amintiri din copilărie

Comentarii cuprinzătoare, cu referire și la fragmentele din acest manual, se găsesc în temele anterioare, „Joc și joacă” și „Școala”.

*Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 5/ p. 141.** Care este rolul bunicului David în rezolvarea disputei dintre soți?

Creangă, prin cuvintele bunicului David Creangă din Pipirig, consideră învățătura un bun de preț, elogiată de cele mai multe ori: „că azi [...] am să ieu nepotul cu mine, și am să-l duc la Broșteni, cu Dumitru al meu, la profesorul Nicolai Nanu de la școala lui Baloș, și-ți vede voi ce-a scoate el din băiet.”. De fapt, ideea de a ști carte este susținută cu fervoare și de Smaranda, dar bunicul dezvoltă un adevărat cult pentru știința de carte: „Nu-i rău, măi Ștefane, să știe și băietul tău oleacă de carte, nu numaidecât pentru popie, cum chitește Smaranda, că și popia are multe năcăfale, e greu de purtat.”.

**Ex. 8/ p. 141.** Indică însușirile miraculoase ale mamei.

Mama, în contextul general al lumii copilului, devine o ființă mitologică, încărcată cu o serie de atribute magice: ea încheagă apa cu două picioare de vacă, poate alunga norii de pe cer și îndrepta vremea după chipul copilului, îi asigură protecție împotriva primejdiilor. Mama îi pedepsește pe copii în momentul când aceștia se poartă urât, îi ia lui Nică hainele de la scăldat, îi pune pe toți ai casei să participe la treburile casnice. O tratare amănunțită a acestei cerințe se află în tema I. „Joc și joacă”. (H.S.)

Manualele ART, CORINT 1

## IOAN SLAVICI

## Mara

Comentarii cuprinzătoare, cu referire și la fragmentele din acest manual, se găsesc la tema, „Iubirea”.

## Sărăcuții mamei

Primul capitol din romanul „Mara”, „Sărăcuții mamei”, cuprinde și incipitul direct, în *medias res*, al romanului: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.”. E drama unei femei rămasă singură, cu teama zilei de mâine, care pune mai presus de orice fericirea propriilor copii, așa cum o înțelege ea, în contextul social al vremii. Pentru Trică și Persida, „sărăcuții mamei”, așa cum îi place să-i alinte, ea își orânduiește întreaga viață, al cărei scop este să le asigure mijloace cum îi place să-i alinte, ea își orânduiește întreaga viață, al cărei scop este să le asigure mijloace de trai și o perspectivă sigură, acestea însemnând, de fapt, într-o lume mercantilă, bani, pe care Mara se străduiește, din zori până în noapte, să-i obțină pe căi cinstite, dar cu o neîncetată trudă. Locuind într-un loc favorabil negoțului („Apoi, mare lucru pentru o precupeață, Radna e Radna, Locuind într-un loc favorabil negoțului („Apoi, mare lucru pentru o precupeață, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Murăș, iar la Arad te duci în două ceasuri”), Mara este prezentă la toate târgurile din jur, după un calendar riguros, respectat cu sfințenie: marți dimineața se află pe malul drept al Mureșului, joi pe cel stâng, iar vineri noaptea pleacă la cântatul cocoșilor ca să o malul drept al Mureșului, joi pe cel stâng, iar vineri noaptea pleacă la cântatul cocoșilor ca să o prindă dimineața la Arad. În acest carusel negustoresc, din care nu se abate decât la sărbători,



Mara atinge o adevărată artă, admirată în mod direct de naratorul de regulă obiectiv din roman: „Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova.“

Mândria cea mare a Marei sunt însă copiii. „Tot n-are nimeni copii ca mine!“, spune ea, comparându-i cu ai altor oameni, deși observă că „mai sunt și zdrențăroși și desculți și nepeptănați și nespălați și obraznici“, dar mai ales gândind cum trebuie să devină când vor fi mari. Pentru acest ideal, femeia și-a neglijat propria viață, s-a uitat chiar pe sine, fiind „muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuti de soare, de ploi și de vânt“, care stă tot timpul în spatele mesei cu târguieli sau la capul podului de peste Mureș, a cărui trecere a luat-o în arendă. E un moment însă care îi răsplătește eforturile, când, cu gândul la copii, „pune la o parte banii pentru ziua de mâine“, în trei ciorapi, „unul pentru zilele de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică“. Scena aceasta, care încununează o muncă cinstită, are religiozitatea ei: „Când poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne așa, singură, cu banii întinși pe masă, stă pe gânduri și începe în cele din urmă să plângă.“. E momentul de slăbiciune, de simțire umană, care înlătură, față de personaj, orice suspiciune de avariție: „Și chiar Mara să fii, te moi când simți că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineța până seara și să știi că n-o faci degeaba.“.

Pentru copiii ei, Mara deja și-a ales modele de viață. „Așa are să fie Persida mea!“, spune ea când vede o femeie care îi place. Atenția ei e reținută de preoteasa de la Pecica, „o femeie minunată, și dulce la fire, și bogată, și frumoasă“, care stătuse patru ani la călugărițele de la Oradea. De aceea, Mara se hotărăște să-și dea fiica la mănăstirea minorită din Lipova, unde să stea cel puțin cinci ani. Se înțelege, în acest scop, cu maica Aegidia, căreia îi dă pentru Persida 60 de florini pe an.

Trică ar putea deveni, în imaginația Marei, staroste al cojocarilor, ca Bocioacă, „minunat om“ și înstărit, la care ar putea să facă ucenicie și băiatul ei.

## Maica Aegidia

Evenimentele vieții nu urmează însă totdeauna planurile cu chibzuință întocmite de Mara. Copiii aprigei femei din Radna moștenesc multe dintre trăsăturile firii sale. Capitolul al doilea al romanului, „Maica Aegidia“, ilustrează, prin întâmplări de pomină, cu ecouri în întreaga comunitate, însușirile celor doi frați, Persida și Trică, solidari în fața unei agresii din afara familiei. La școală are loc un conflict între Trică și Costi, băiatul turtelarului, cu urmări imprevizibile, ajungând chiar până la o stare de încordare în sat între locuitorii de diverse etnii, care privesc din unghiuri diferite evenimentul.

Învățătorul Blăguță întârzie de la școală, „într-o frumoasă zi de primăvară“, plătându-i să pescuiască în Mureșul ale cărui ape se umflaseră din topirea zăpezilor. În astfel de situații, în lipsa lui, monitorul clasei era Costi Balcovici, care „pune mâna pe nuia, ca să ție buna rânduială – nu poate pentru c-ar fi fost cel mai mare dintre școlari, dar învăța bine și era băiatul turtelarului din Radna“. Costi nu are însă aceeași autoritate ca învățătorul: „Una e însă Blăguță și alta Costi, deși era băiat de turtelar. În fața d-lui Blăguță, Trică stetea smirna, iar cu Costi se bătuse adeseori în piață.“. Însă alături de Trică în aceste confruntări se afla și Sida, care „avea gheare ca pisica și ar fi sărit și în foc pentru frățiorul ei“.

Acum, Costi are prilejul să se răzbune pe Trică, dar, când îi cere provocator să stea frumos, acesta, simțind că i se face o nedreptate, îi replică demn: „– Dacă vreau șed; dacă vreau stau, răspunse Trică. Cine ești tu ca să-mi poruncești mie?!“. Scena este memorabilă. La o astfel de înfruntare neașteptată, copiii „începură să râdă cu gurile întinse până spre urechi“, ceea ce îl



îndeamnă pe Costi să-i poruncească lui Trică să iasă afară din rând și să stea în genunchi. În bătaia ce urmează, Trică, mai mic cu trei ani decât Costi, se luptă cu toată hotărârea, în atmosfera de încurajare generală a colegilor, știind „să mușce, să zgârie și să dea cu picioarele”. Rezistența lui este eroică și victoria morală nu poate fi decât de partea lui: „bătaie, ce-i drept, a mâncat, părul i s-a cam rărit, gâtul îi era zgâriat, dar din bancă tot n-a ieșit și în genunchi nu l-a pus decât d. Blăguță, care ținea ca autoritatea lui Costi să rămână întreagă”.

Din acest moment, acțiunea ia o turnură neașteptată, aventuroasă, de roman american de genul celor ale lui Mark Twain. Simțind că i s-a făcut o nedreptate și dorind să se răzbune, Trică merge la mănăstire pentru a cere ajutorul Sidei. Aceasta părăsește locașul fără voie, apărând imediat în sat vestea „că o fată a fugit de la călugărițe cu un băiat”, și, mai mult decât atât, hotărăsc să treacă pe celălalt mal al Mureșului învolburat nu pe pod, unde i-ar fi văzut Mara, ci cu o luntre luată imediat la vale de apele înspumate. La o asemenea întâmplare, pe malurile Mureșului se creează panică și morarii din împrejurimi pornesc cu altă luntre să-i salveze pe cei doi copii imprudenți.

Deși vede întreaga scenă de pe pod, Mara nu înțelege la început despre ce este vorba, ca apoi să rămână „ca înfiptă, cu ochii mari, cu buzele strânse și strâmbate în jos”: „— Sfinte Arhanghele! strigă apoi crucindu-se. Sfântă Marie, Maică Preacurată! Bată-vă să vă bată, copii! Nu — grăi dânsa mângâiată — copii ca ai mei nimeni nu are!”. Dându-și seama că nu întâmplător copiii ei se află în mijlocul apelor învolburate, că trebuie „să fie la mijloc vreo nefăcută”, Mara iese din starea de uimire produsă de periculoasa întâmplare și le ia apărarea, învinuind-o pe maica Aegidia că nu păzește bine porțile mănăstirii și pe învățătorul Blajovici că, în loc să-și țină lecțiile, merge la pescuit. Motivarea purtării copiilor o face cu același argument care i-a condus întreaga viață: „— Sărăcuții mamei! grăi Mara înduioșată. Se iubesc, maică, urmă ea ștergându-și lacrimile; se iubesc unul pe altul ca doi copii săraci.” (Gh.S.)

#### ADDENDA

G. Călinescu, 1941

„Pentru epoca în care a apărut, Mara trebuia să însemne un eveniment, și astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. Și totuși el a trecut în tăcere, toată lumea rămânând incredințată că scrierea este neizbutită. Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvisese puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă.”

Manualul ART

## ION LUCA CARAGIALE

### Tren de plăcere

Schițele lui Caragiale sunt structuri epice restrânse, rotunde, suficiente sieși ca semnificații, obținute printr-o rigoare clasică a scriiturii. Impresia de imagine, de spectacol al lumii se obține nu prin extensie epică, prin proiecția acțiunii în spații largi, ci prin folosirea unei moderne tehnici de *mise en abyme*, concentrând, în sensul formulării de excepție a lui Eminescu, „pădurea într-un sămbure de ghindă și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă”. Un „strop de rouă” e fiecare din schițele notabile ale lui Caragiale. Scriitorul nu a avut tentația romanului, iar schițele sale nu au funcția, vădită în cazul altor scriitori, Rebreanu sau Marin Preda, de a construi treptat, una lângă alta, acel caleidoscop al vieții ce se recunoaște într-o astfel de scriere. La Caragiale, un text și un altul se suprapun, nu se alătură: spațiul epic substanțial este același, numai reprezentările lui sunt diferite. Fie că



același protagonist debusolat rătăcește între strada Pacienții și strada Sapienții („Căldură mare“), fie că aleargă de la madam Preotescu la madam Diaconescu („Lanțul slăbiciunilor“), fie că își caută consoarta fără sorti de izbândă prin Sinaia, oraș ce „nu se poate compara mai nemerit decât cu un stomac“ („Tren de plăcere“), toposul fundamental este același, un labirint, în care individul, „înghițit“ de realitatea obiectuală, manipulat de aceasta, rătăcește într-un cerc vicios, fără ieșire.

Totul pare predestinat în schița „Tren de plăcere“, căci, se spune din prima frază, „S-a hotărât, care va să zică...“: programul riguros, bine calculat al călătoriei „de plăcere“, în care familia „știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută“; personajele participante, într-un „lanț al slăbiciunilor“ de familie ce nu poate fi evitat: madam Georgescu și domnul Georgescu, pentru că sunt soți, „puiul“ de cinci anișori, pentru că i-a promis mamița (desigur un pretext) „să-l ducă odată și pe el la Sinaia“, gramamă, coana Anica, pentru că e „mamița mamițichii puiului“; toaleta madamei Georgescu, „pe deplin stabilită“, cât și a „puiului“, bineînțeles „uniforma de ofițer de vânători ca prințul Carol“; coșulețul „elegant de provizii“, evident numărate și acestea: salam, opt ouă răskoapte, un pui fript, două jimble, sare, piper; paralele bine numărate pentru gramamă, treizeci de bani pentru tramvai și douăzeci de bani „pentru ca să-și cumpere două legături de vișine la Comarnic“.

Acest întreg mecanism pare să funcționeze perfect, trenul vine la timp și „zboară-spre Carpați“, chiar „sosește la Sinaia regulat“, iar controlorul trece cu vederea că „puiul“ depășește cu un an vârsta pentru a călători gratuit cu trenul. Coana Anica are totuși, de la început, tendința de a ieși din program, întârziind puțin la gară. Tot ea va fi, în Sinaia, aceea care va deschide lungul șir de „fatalități“, ce vor bulversa total, pentru domnul Georgescu îndeosebi, această minunată organizare. Ea este prima care se rătăcește în labirint și domnul Georgescu, pornit cu „puiul“ pe urmele ei și al elegantului coș cu mâncare, lăsându-și consoarta „pe o bancă în alea principală“, reface treptat traseul peripețiilor ei. Coana Anica, „fatalitate“, nu găsisese cameră liberă la Mazăre, alături de gară, și fusese trimisă la „hotel Manolescu“, unde, „iar fatalitate! n-a fost odaie goală“, trebuind să meargă la hotelul Voinea. În drum către acesta, domnul Georgescu revine în parc, unde, altă fatalitate, nu-și mai găsește consoarta pe banca unde o lăsase. Îl lasă pe „puiul“ pe aceeași bancă, pentru a o căuta în sus și în jos pe madam Georgescu, dar nu-și mai află la întoarcere nici odrasla. „Înghițit“ el însuși în spațiul vicios al labirintului, personajul nu mai are nici un reper de salvare: „Sinaia nu se poate compara mai nemerit decât cu un stomac: o încăpere mai mult sau mai puțin largă, având două deschizături destul de strâmte. Te-a înghițit odată Sinaia, nu mai poți ieși decât ori pe sus, spre miazănoapte, către Predeal, ori pe jos, spre miazăzi, către Comarnic.“. De acum, domnul Georgescu primește, când și când, semnale din partea celorlalți, insuficiente însă pentru a-i localiza pe undeva. Află astfel că „puiul“ a fost luat din parc chiar de madam Georgescu, că mai târziu aceștia îl așteptau tot în parc, împreună cu familia Vasilescu și cu locotenentul Mișu. El însuși este găsit pe banca din parc, după ceasuri bune, de către gramamă, care îi spune că de fapt găsisese cameră nu la Voinea, ci la Oppler, unde îl și așteaptă madam Georgescu împreună cu Vasileasca și cu fratele ei, locotenentul Mișu „de la itidentă“. Șirul fatalităților continuă, aceștia nu sunt găsiți nici la Oppler, nici la Vasileasca acasă, de unde au plecat de curând la Sfânta Ana.

Singura care ajunge în centrul labirintului, într-o târzie cunoaștere de sine, „cu sufletul încărcat de fermecătoare amintiri“, e madam Georgescu: „Ah! a fost o plăcere ce va rămânea neuitată... Pe lună, cu trăsurile la pas, și deasupra armoniei apelor de munte și șoptelor pădurii, lăutarii acompaniând încetinel și d. Mișu cântând menuetul, pe care-l cântă regulat muzica în parc și care-i place atâta lui madam Georgescu!...“ (Gh.S.)



## După-amiaza de sâmbătă

**VALERIU CRISTEA** (1937-1999). Critic literar. Urmează cursurile Liceului „Gheorghe Barițiu” din Cluj. În 1959 este dat afară din Facultatea de Filologie la Universitatea din București, pentru că apără un coleg exmatriculat pe motive politice. Reia cursurile în 1960, după ce muncește pe un șantier de construcții. După absolvire, lucrează ca redactor la revista „Gazeta literară”, transformată apoi în „România literară”. Debutează în 1970 cu „Interpretări critice”. Alte volume de critică literară sunt: „Tânărul Dostoievski” (1971), „Pe urmele lui Don Quijote” (1974), „Introducere în opera lui Ion Neculce” (1974), „Domeniul criticii” (1975), „Alianțe literare” (1977), „Spațiul în literatură” (1979, ediția a II-a, 2003), „Dicționarul personajelor lui Dostoievski”, I-II

(1983-1995), „Modestie și orgoliu” (1984), „Fereastră criticului” (1984), „După-amiaza de sâmbătă” (1988, ediția a doua, 1999), „Despre Creangă” (1989, ediția a II-a, 1994), „A scrie, a citi” (1992), „Bagaje pentru paradis” (1997), „Dicționarul personajelor lui Creangă” (1999). După 1989, este redactor-șef al revistei „Caiete critice”, redactor la Editura Cartea Românească, face parte din comitetul director de la revista „Literatorul”, alături de Fănuș Neagu, Marin Sorescu, Eugen Simion, Gheorghe Tomozei. Începând cu 1998, devine redactor al revistei „Creanga de aur”. Primește trei premii ale Uniunii Scriitorilor, în 1970, 1979, 1983, două ale Asociației Scriitorilor din București (1974, 1995), Premiul „B. P. Hasdeu” al Academiei Române, în 1989, pentru „După-amiaza de sâmbătă”.

Fragmentul face parte din volumul cu același titlu, apărut în 1988, retipărit în 1999. Cartea a fost dedicată mamei, Nadejda, care ar fi vrut ca scriitorul să fie „nu critic, ci prozator”. Valeriu Cristea își exprimă crezul literar, relevând că scrie pentru a transmite un mesaj propriu cu privire la o gamă largă de frământări personale: „am scris și scriu, ca și alți colegi, nu în funcție de regim politic sau «orânduire», ci pentru a exprima anumite teme, motive, idei, obsesii. Am scris întotdeauna numai ceea ce am vrut să scriu”.

În „După-amiaza de sâmbătă”, carte de reflecții, de amintiri, de asocieri de idei, scriitorul își amintește o întâmplare din orașul natal, Arad, din care, fiind în prima copilărie, nu mai reține mare lucru: „Mă aflu într-un salon de spital (la Arad, unde m-am născut, era să și mor, la puțin timp după ce împlinisem deja cinci ani, îmbolnăvind-mă grav – am făcut apă și apoi puroi la plămâni).”. Jocul pe care îl începe cu Jeni, sora lui de cinci ani, este sublim și periculos: el suferă de o boală contagioasă, iar Jeni are voie să-l vadă numai cu condiția să stea departe de el. Fata speculează neatenția părinților cu ingeniozitate: „făcea un pas rapid înainte, apoi rămânea nemișcată, ca și cum totul ar fi fost acum în cea mai perfectă ordine. Consemnul părea respectat în continuare și distanța profilactică până la mine la fel de liniștitor de mare”.

Darurile primite de cei doi copii prilejuiesc, la fel, manifestări infantile pline de candoare: „Primisem fiecare câte o păpușă (din celoid): sora mea – un «negru» foarte cafeniu, iar eu – o blondă delicată cu «Pielea» alb-roză și cu o față drăguță, a cărei fizionomie, constat că n-am uitat-o nici până azi.”. Imaginea acestor păpuși, declarate frate și soră, se imprimă atât de puternic în memoria autorului, încât este recuperată din amintire peste ani, la mare distanță de țară, într-o vizită în Cuba: „Invitați (eram doi scriitori și un sculptor) de gazdele noastre să vizităm o creșă model din Havana, am străbătut (mă refer la mine) fără prea mare interes (nu era tocmai instituția pe care ardeam de nerăbdare să o vizitez) sală după sală, până când în una din ele am fost zguduit, și doar în acest fel «pedepsit» pentru indiferența mea, de un puternic recul zărit dintr-o dată, în mijlocul unui grup de copii de toate culorile (mi-au sărit pur și simplu în ochi) un băiețel negru și o fetiță blondă, «europeană». Ședeau unul lângă altul, în capul oaselor, întocmai așa cum ședeau,



când ne jucam cu ele, una lângă alta, frânte din mijloc și cu picioarele întinse și depărtate, vechile noastre păpuși, depuse, să se odihnească, pe divan, pe masă sau pe vreun dulap sau scaun.“

Printre gesturile de tandrețe copilărească se numără și figura „botului de urs“. Probabil, așa cum mărturisește autorul, printre lucrurile care constituiau universul ludic al celor doi se afla și un ursuleț, care determină inventarea acelei figuri, cunoscute de cei doi, a împăcării după certurile copilărești, a „armoniei și solidarității frățești“: „«Botul de urs» era masca marilor momente de tandrețe și de intimitate sufletească. Fața omenească era bună doar pentru zilele, momentele și afectele obișnuite. În schimb, când deveneam cu adevărat frați, în bucurie sau în restriște, când unul voia să-l mângâie pe celălalt, dovedindu-i că nu e singur, recurgeam, fără nici o ezitare, la îndelung exersatul «bot de urs»“.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 43. Valeriu Cristea apreciază că, într-o carte autobiografică, atitudinile morale obligatorii sunt: respectul pentru adevăr, sinceritatea confidențelor făcute și libertatea eului creator, neîngrădit de nici o constrângere în exprimarea spovedaniei. Voi ce părere aveți despre valoarea etică a unui act confesiv?

Valoarea actului confesiv este extrem de importantă pentru scriitorul aflat în căutarea „timpului pierdut“. Din această încercare de reconstituire a adevărului, un lucru extrem de important este dat de veridicitatea informațiilor trăite, de modul în care scriitorul se implică în relevarea valorii unice a lumii copilăriei. O scenă veridică este pantomima jucată la spital, când sora încearcă să se apropie de fratele bolnav de apă la plămâni, boală contagioasă, alta este scena întâlnirii unor „păpuși vii“, similare cu cele primite în dar demult, în copilărie, iar ultima e figura „botului de urs“, prin care cei doi frați își manifestă afecțiunea și solidaritatea. (H.S.)

#### **ADDENDA**

Ioan Buduca, 2000

„Vocația prozatorului se face de altfel simțită în toată acuitatea în paginile de memorialistică: După-amiaza de sâmbătă (1998) este una dintre cele mai încântătoare cărți de evocare din literatura contemporană, firul autobiografic (amintirile) și romanul de formație (Bildungsroman) împletindu-se armonios cu confesiunea de idei.“

Manualul CORINT 1

## **DUILIU ZAMFIRESCU**

### **Viața la țară**

**DUILIU ZAMFIRESCU** (1858-1922). Prozator, poet și publicist. Născut la Păltinești (azi Dumbrăveni), în județul Vaslui. Fiu al lui Lascăr Zamfirescu și al Sultanei Mincu. Școala primară și gimnaziul le urmează la Focșani, iar la București Liceul „Matei Basarab“ și Facultatea de Drept, absolvită în 1880, și, în același timp, Facultatea de Litere și Filozofie. Îndeplinește câțiva ani funcții de procuror în țară, iar apoi intră în diplomatie timp de circa douăzeci de ani.

Publică poeme în revista lui Macedonski, „Literatorul“, iar în „Convorbiri literare“ nuvele, schițe, însemnări. Seria de romane din

ciclul Comăneștenilor o începe în 1894, când publică în „Convorbiri literare“ „Viața la țară“, urmat de „Tănăse Scatiu“, „În război“, „Îndreptări“ (1901-1902), „Anna“ (1906-1910). În primele romane evocă o lume idilică, o utopie a liniștii provinciale, tulburate de schimbări sociale, care aduc pe scenă, în locul boierimii patriarhale, personaje ariviste și rapace. Boierii vechi, ca Dinu Murguleț din „Viața la țară“, sunt legați de pământ, încercând să apere o liniște patriarhală. Tănăse Scatiu este un arivist al vremurilor noi, îmbogățind tipologia acestui personaj în literatura română. Ultimele romane ale



Comăneștenilor, „Îndreptări” și „Anna”, relevă decadența familiilor boierești, cu sângele subțiat, care acceptă înprospătări din popor.

Volumele de poezii „Alte orizonturi” (1894), „Imnuri păgâne” (1897), „Poezii nouă” (1899), „Pe Marca Neagră” (1919), prezintă o natură calmă, cu imagini acvatice și liniștea nesfârșită a Bărăganului. Unele poezii sunt inspirate din Carducci. **Il bove:** „De-a pururi trist, în mijlocul câmpiei./ Voinicul bou privește înainte./ Cu ochii mari, cu sufletul cuminte,/ Ca un simbol antic al poeziei” (sonet). Parnasia-

nismul poeziei este evident în strofe ce descriu stampele din preajma vilei Aldobrandini: „Tăcute lacrimi picură din plante/ Și-alunecă pe jghiabul de porfiră;/ Sub șipot stă Orfeu cântând din liră/ Pe-un glob purtat de gârbovul Atlante”.

Din operele lui Tolstoi, Duiliu Zamfirescu deduce o teorie bazată pe „iluzionarea realității”: „Frumosul în artă este iluzionarea realității. Orice colț de natură, orice scenă din viața trăită, orice sentiment, dacă este trecut din realitate în suflet și de acolo în realitate, devine artă”.

„Viața la țară”, prima scriere din „Ciclul Comăneștenilor”, este un roman al vieții rurale, al peisajelor bucolice și al liniștii patriarhale, tulburate de amenințări noi, ivite la orizontul timpurilor moderne. Tema antinomiei dintre o boierime de viță, legată de pământ, cu sentimente patriotice, și o nouă clasă de parveniți lipsiți de scrupule, ignoranți și needucați este mai veche în literatura română. O ilustră, cu virulente accente critice, Nicolae Filimon, în romanul „Ciocoi vechi și noi” (1863), o idealiza Mihai Eminescu în poemele sale de inspirație istorică, o aborda teoretic, prin teoria „formelor fără fond”, chiar Titu Maiorescu, iar la începutul secolului douăzeci va deveni principala sursă pentru curentele literare tradiționaliste, sămănătorismul și poporanismul.

Clasa boierească din „Viața la țară” este ilustrată prin câteva familii, în primul rând aceea a Comăneștenilor, reprezentând „rasa câtorva familii pământene, care s-au strecurat prin negura fanariotă”. Romanul începe prin a prezenta curtea boierului Dinu Murguleț de la Ciulniței, evocând o atmosferă idilică și de liniștită: „Toată curtea boierească trăiește liniștită și bogată, cu cârduri întregi de găște, de curci și de claponi; cu bibilici țiuitoare; cu căruțe dejugate; cu argații ce umblă a treabă de colo până colo, – și seara, când vine cîreada de la câmp, cumpăna puțului, scârțâind neunsă între furci, ține isonul berzelor de pe coșare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ți iau auzul. Fără a fi risipă și zarvă, curtea boierească pare populată și bogată.”

În această lume echilibrată și armonioasă, pătrund, încă din capitolul întâi al romanului, primele semne ale amenințării, sugerate de vizita neanunțată și nedorită a lui Tănase Scatiu, moșier din vecinătate, însoțit de mama sa, pentru a o cere în căsătorie pe Tincuța, fiica boierului. Prezentate de la început într-o lumină negativă, cele două personaje au atributele intrusului, prin pătrunderea atât într-o familie cu alt grad de cultură și cu maniere alese, cât și într-o clasă superioară, în care au ajuns prin mijloace necinstite. Tănase Scatiu e un personaj care ilustrează elocvent tipul arivistului în literatura română; nepot al unui fost vătaf la tatăl lui Dinu Murguleț, îmbogățit pe căi dubioase, el este un ins necioplit, lacom și violent, cu tendințe de arivism și de îmbogățire. Aceste trăsături nu sunt departe de ale mamei sale, coana Profira, femeie obraznică, lipsită de maniere, în plus și cu darul băuturii.

Pentru început, tentativa de a obține mâna Tincuței nu are succes, dar plutește, ca o amenințare surdă, asupra întregii acțiuni a romanului, împlinindu-se în cele din urmă și având consecințe tragice în al doilea roman al ciclului, „Tănase Scatiu”. Deocamdată, Dinu Murguleț, la sfârșitul vizitei, poate răsufli ușurat: „Deschideți – zise el după plecarea musafirilor – ușile, să iasă mirosul de mitocani! Ia poștim de vezi, zise el făcând explozie, cu brațele încrucișate înaintea penei, cine-mi cere fata. Eu să-mi dau fata la asemenea mojici?... Doar dacă mi-o lua Dumnezeu mințile! Bă-dă-rani!...”

În capitolul al doilea atenția se mută asupra personajului central al romanului, Sașa, care administrează cu mână de fier moșia coanei Diamandula, sora lui Dinu Murguleț și mamă a lui Matei Damian Comăneșteanu. Coana Diamandula e o femeie bătrână și bolnavă, îngrijită cu



mult devotament de Sașa, ea însăși dintr-o familie boierească, însă orfană, dedicându-și viața, în aceste împrejurări, creșterii fraților mai mici, Victoria, Mary și Mihai. Toți așteaptă întoarcerea lui Matei, plecat de șapte ani în străinătate, care ajunge la timp pentru a-și mai găsi mama în viață. După moartea Diamandulei, Sașa pune în fiecare dimineață flori proaspete la mormântul decedatei, lucru constatat cu uimire de către Matei, care descoperă treptat dragostea pe care i-o purta aceasta de multă vreme. Se naște astfel o iubire discretă și gravă, a vârstei mature, care dă echilibrul interior atât de căutat al personajelor. Întors în cele din urmă la glie, Matei reia, împreună cu Sașa, eforturile de a reface și a administra moșia, cunoscând mai bine oamenii, reintegrându-se în universul lumii pe care o părăsise.

Plină de poezie, surprinsă în peisaje mirifice, este dragostea dintre Tincuța și Mihai, prezentată cu toată recuzita și gesturile romantice caracteristice vârstei. Apropierea lor ale loc după lungi plimbări nocturne, cu trăsura sau pe jos, pe câmpul dintre Comănești și Ciulniței, sub strălucirea stelelor, prilej de elevație sufletească și de evadare din realitate: „Ce dulce i se părea! Când îi ținea mâna în mâna lui, îi venea s-o mângâie și s-o sărute ca pe un lucru sfânt. Ce fericit ar fi fost să se poată duce cu ea într-o lume rătăcită pe ocean, ori undeva în aer, într-o stea, unde, unde nu se aude nimic de jos de pe pământ.”

Decorul natural atinge note ale sublimului în tabloul idilei de pe lac dintre Mihai și Tincuța, înaintea plecării lui la studii în străinătate. Întâlnirea e precedată de lungi evadări ale tânărului în natură, în singurătăți acvatice, în maniera evocatoare de mai târziu a lui Sadoveanu, compensând, prin contopire în elementul natural, prin tăceri nesfârșite, marele gol lăuntric pricinuit de previzibila pierdere a iubirii: /

„Cu cât vremea plecării se apropia mai mult, cu atât Mihai devenea mai tăcut. De dimineața până seara umbla la vânat, pe lac, mâncând în luntre sau pe iarba îmbrumată a pământului.

Primele zile ale lui septembrie erau minunate. După ce soarele risipea cele dintâi negure ale dimineții, valea lacului se iveaua în limpeziciunea cerului de toamnă, singură, locuită numai de păsări de apă, cu câpițe de fân pe margini și cu câte un bou rătăcit, ce păștea pe miriște. De la Comănești până la Ciulniței «balta» (cum o numeau sătenii) ținea o poștă.”

Mihai își așeza geanta și pușca pe fundul luntrei și trecea, ca un adevărat stăpân al apelor, printre cârdurile de păsări: „Cârduri întregi de păsări se sculau în drumul lui, umplând văzduhul cu răpăiala aripelor și fulgii albi ce cădeau domol în aer. El nici nu se uita la ele. Dus de o putere nouă, mâna tot înainte, lăsând câteodată lopata, spre a se șterge pe frunte.”. Aici, în mari și liniștite singurătăți, după două ceasuri, Mihai Comăneșteanu se întâlnește cu Tincuța Murguleț: „băiatul se sculase în picioare și se uita pe maluri, parcă ar fi așteptat pe cineva. În adevăr, o batistă albă fâlfâia în aer, chemându-l.”

Cei doi, într-o legănare lină a apei, își mărturisesc, într-o idilă pastoral-romantică, dragostea:

„ – Dacă n-o să mă uiți, îi zise, mângâindu-l pe mâna ce ținea umbrela, eu am să-ți dau ceva.

– Da?

– Ceva de la mine... Da' să nu te desparți de el...

Și pe când vorbea astfel, scoase din sân o bucățică de hârtie îndoită, în care era o șuviță de păr, legat cu o panglică roșie. [...]

– Ce trist am să fiu, Tincuțo!... N-am să mă împrietenesc cu nimeni. Am să trăiesc cu gândul numai la dumneata... și am să mă silesc să învăț, ca să sfârșesc mai curând... și când oi fi sfârșit, o să ne luăm... Da' o să mă aștepti?...

Ea da din cap că «da».

– N-ai să te măriți, până m-oi întoarce eu?

Fata răspunse încet:

– Nu.



– Îmi juri?

– Da...

– Și eu îți jur...

Umbreluța îi căzuse din mână și soarele de toamnă ardea puternic deasupra lor. El îi făgădui să-i trimeată cărți și jurnale, ca să știe și ea ce face și cum trăiește el.

Despărțirea lor determină o tristețe difuză a întregii naturi: „Rămas singur, în mijlocul lacului, băiatul se simți cuprins din ce în ce mai mult de ideea unei atotputernice deșertăciuni, ce înfășură deopotrivă lucrurile materiale ca și pe cele nemateriale, lacul, câmpia, amorul, și, cu o nespusă jale în suflet, îi veni să plângă. Își rezemă mâinile pe genunchi și se uită lung pe culmea dealului, iar de acolo mai sus, pe cer... Nu era nici o nădejde, nicăieri.”

În adevăr, Tincuța urmează calea inexorabilă a unui destin nefericit. Tânase Scatiu obține, prin șantaj asupra lui Dinu Murguleț, mâna fiicei sale, care, la capătul unui mariaj cu totul nepotrivit și nefericit, își pune capăt zilelor. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 49. Citiți integral și interpretați ideile desprinse din capitolul al XVIII-lea, a cărui valoare romantic-sentimentală este dată de idila adolescentină trăită de Mihai Comăneșteanu și Tincuța Murguleț.

Povestea de dragoste dintre cei doi se desfășoară în cadrul romantic al lacului, unde Mihai avea obiceiul să-și petreacă o mare parte a timpului. Cei doi sunt protagoniștii unei povești de iubire desprinse parcă din poeziile lui Mihai Eminescu, „Dorința” sau „Lacul”. Tincuța și Mihai ajung cu barca în mijlocul lacului, unde își jură dragoste eternă. În această atmosferă de autentic vis romantic, ducegăriile simple ale iubirii au un aer firesc, de joc nevinovat în singurătățile naturii. În cele din urmă, cei doi se despart, Mihai rămânând trist în mijlocul lacului, poezia iubirii lor stingându-se încet într-o notă de melancolie: „Tincuța era departe... Toată melancolia lui dispăruse. Tinerețea și natura dimprejur dă râmau necazurile clădite din iubirea lor copilărească.” (H.S.)

*Manualul CORINT 1*

## MARIN SORESCU

### Matca

**MARIN SORESCU** (1936-1996). Este scriitorul român cel mai complet al sfârșitului de secol XX. Posibil candidat la Premiul Nobel, dacă timpul ar mai fi avut răbdare, el s-a ilustrat, prin creația sa, în toate domeniile literare, poezie, proză, dramaturgie, eseistică și critică literară. Descoperim, în toate acestea, un spirit strălucitor, un ironist fin și incorrigibil, un poet al paradoxului, al lucrului comun și în același timp profund simbolic, un eseist plin de vervă, într-o expresie cu totul particulară și neașteptată, un romancier valoros, deși neexersat de ajuns, în fine, dar poate în primul rând, un dramaturg de talie europeană, reflectând în piesele sale teme și experiențele majore ale teatrului secolului douăzeci. Dramaturgia lui Marin Sorescu este, probabil, poarta cea mai larg deschisă de înscriere a creației sale în circuitul valorilor universale.

Apărut într-o epocă încă plină de clișee ideologice, cu personaje schematice, având o existență comună, nutrită numai din lupta pentru impunerea ideilor politice ale vremii, teatrul lui Marin Sorescu – alături de piesele lui Dumitru Radu Popescu („Acești îngeri triști”, „Pisica în noaptea Anului Nou”), Iosif Naghiu („Întunericul”), Ion D. Sârbu („Arca bunei speranțe”), pentru a da numai câteva exemple –, reprezintă un efort de sincronizare cu problematica dramaturgiei europene și readuce în discuție drama destinului uman, existența absurdă, mai puternic marcată la noi de condițiile oprimate ale regimului totalitar.

Clasificările de teatru poetic, teatru-parabolă, teatru-dezbatere, sunt frecvente în interpretările critice ale operei, poetul însuși fiind înclinat să accepte, de pildă în „Extemporal despre mine însumi” (1981), că teatrul reprezintă o modalitate



mai potrivită, mai favorabilă de punere în text, în „scenă”, a ideilor poetice. În acest fel, piesele de teatru, „Iona” (1968), „Paraclicerul” (1970), „A treia țeapă” (1971), „Matea” (1973), „Pluta meduzei” (1974), „Există nervi” (1974), „Răceala”

(1980), sunt pline de conotații metaforice și filozofice, dar sunt și „un vuiet de întrebări puse și nerezolvate”, întrebările grave de la sfârșit de mileniu asupra existenței individuale a omului și a destinului colectiv al omenirii.

Piesa „Matea”, ultima din trilogia „Setea muntelui de sare”, este, și ea, o parabolă a destinului și a continuității generațiilor, transpusă într-o acțiune simplă, inspirată din evenimentele inundațiilor din 1970. Prin sensurile sale profunde, are însă o bătaie mai lungă, cu trimitere la mituri fundamentale, al sacrificiului de sine, aici al mamei, pentru a da o nouă viață copilului ce se naște în mijlocul apelor involburate și al potopului, ambele fiind căi prin care umanitatea și-a căutat un nou început, s-a regenerat pe sine. Acțiunea, structurată în trei acte, se petrece într-o primăvară timpurie, cu dezghețuri bruște și topirea masivă a omăturilor, ele înseși semne neobișnuite în banala curgere a vremii. Apele involburate rup zăgazurile, se revarsă peste satul de câmpie fără apărare în fața catastrofei, inundă grădinile și câmpurile, mătură totul în calea lor, copacii, casele, clădirile oficiale, duc cu ele în adâncuri oameni și animale.

O singură casă, ca o arcă a lui Noe, casa **primordială**, rămâne în mijlocul apelor, cea a Irinei, o învățătoare de 25 de ani, însărcinată în luna a noua. Tatăl acesteia, numit Moșul, își așteaptă în liniște trecerea în neființă, în timp ce nepotul său, încă nenăscut, își cere, într-un cadru de sfârșit sau de început de lume, dreptul la viață. Soțul Irinei este un personaj absent, despre care nu se știe, până la sfârșit, decât că lucrează la întărirea digului de apărare în fața apelor, contribuind apoi la salvarea supraviețuitorilor. Transferul dintre moarte și viață are loc într-o simetrie perfectă: Irina aduce pruncul pe lume în una din odăile casei și în același timp Moșul își dă suflarea de pe urmă în camera cealaltă; strigătul ultim al muribundului se suprapune țipătului de durere al nașterii, al aducerii pe lume a noii vieți. Cele două personaje trăiesc simultan, în reprezentări aproape similare, cele două momente fundamentale ale existenței, nașterea și moartea. Bătrânul simte moartea ca o prăbușire într-un gol imens, fără repere spațiale, într-o prăpastie sau poate chiar în cer („Nu știam că există golul între cer și noi...”). Moartea i se pare, într-un moment, chiar o nouă naștere: „Parcă mai m-aș naște o dată...”, în timp ce Irina percepe nașterea ca pe o moarte lăuntrică, un vuiet în pântec, o erupție de vulcan, care determină întemeierea noii vieți.

Piesa dezvoltă **simboluri profunde și viziuni apocaliptice** în lupta cu apele involburate. Titu, un vecin, și Silvica, logodnica lui, deja moartă („Parc-ar fi adormită... Aștept să se trezească dintr-o clipă-ntr-alta...”), înfruntă potopul refugiați în vârful unui frasin, înlănțuiți în viață și în moarte. Când frasinul se prăbușește, Titu își continuă plutirea pe ape cu povara iubirii în spate, se agață de o cumpănă de fântână cu care pleacă pe valuri la vale, apoi se îneacă. Smulși din locurile lor de viață, ultimii supraviețuitori trec parcă, în viziuni halucinante, prin noianul apelor primordiale, duși de corăbii ale destinului. Simbolistica **mării treceri** este ilustrată perfect de imaginea finală, când Irina leagă patul plutitor în care născuse, rămas din casa luată de ape, de sicriul bătrânului, apoi, înainte de a se scufunda definitiv în apele răzvrătite, își urecă fiul în capacul acestuia ca într-o arcă a vieții, poruncindu-i doar atât: să respire. (H.S.)

#### ADDENDA

Ion Pop, 2000

„La rândul său, *Matea* (1969-1973) plasează în circumstanțele unor inundații catastrofale momentele fundamentale ale vieții și morții: Moșneagul, care „se chinuie să moară” (și-a adus în casă sicriul), și fiica lui, învățătoarea, care se chinuie să nască, sunt ipostazele simbolice ale acestora; înghițită, în final, de apele ce invadaseră casa, mama își salvează copilul menținut la suprafață în capacul coșciugului plutitor, ca într-un leagăn.”



EUGEN SIMION

## Fragmente critice (I)

## Mica zeitate

**EUGEN SIMION** (n. 1933). Este unul dintre cei mai reprezentativi critici literari afirmați după anii '60 în spațiul literar românesc, manifestând deschidere deopotrivă către experiența autohtonă în domeniu și către inovațiile criticii literare pe plan european. Colaborează la majoritatea revistelor literare ale timpului, având cronică literară la „Gazeta literară”, „România literară”, „Contemporanul”, „Flacăra”. Debutează editorial în 1964, cu volumul „Proza lui Eminescu”, continuând cu o impunătoare analiză a operei literare și critice a autorului teoriei sincronismului și a mutației valorilor estetice, „Eugen Lovinescu, scepticul mântuit” (1971). Aceasta constituie teza sa de doctorat, primă încercare de reconstituire a impunătoarei imagini intelectuale a cunoscutului critic literar, trecut printr-o perioadă de incisivă negare în regimul trecut. Contactul cu experiența criticii literare franceze, produs între anii 1971-1973 chiar la sursă, ca profesor asociat la Sorbona, se traduce printr-o diversificare și sensibilizare a exercițiului critic, printr-un stil devenit inconfundabil, comparabil cu al marii critici literare românești. „Timpul trăirii, timpul

mărturisirii, Jurnal parizian” (1977), „Dimineața poezilor” (1980), „Întoarcerea autorului” (1981), „Sfidarea retoricii” (1986) se înscriu în această orientare prolifică și de aprofundare a observației critice. Paralel cu acest demers de orientare către noua critică, de sincronizare cu teoriile criticii literare moderne, Eugen Simion elaborează o amplă panoramă a literaturii române contemporane, „Scriitori români de azi”, în patru volume, scrise în perioada 1974-1989.

După 1989, teritoriul observației critice se extinde și asupra spațiilor interzise, completându-se cu volumele „Moartea lui Mercutio” (1993), „Convorbiri cu Petru Dumitriu” (1994), „Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii” (1995), „Fragmente critice”, volumele I-IV (1998-2000), „Ficțiunea jurnalului intim”, volumele I-III (2001, ediția a doua, 2005). Obține premii ale Uniunii Scriitorilor în anii 1965, 1976 și 1980 și Premiul Academiei în 1976. Din 1992 este membru al Academiei Române, iar din 1998 președinte al acestei prestigioase instituții de știință și de cultură.

Textul „Mica zeitate” face parte din „Fragmente critice. I. Scriitura publică, scriitura taciturnă” (1998) și conține reflecții amare, așternute în pagini de jurnal către sfârșitul unui an, 1993, care, pentru scriitor, ca persoană concretă, „n-a fost deloc sublim”. Criticul literar se întoarce, în aceste rânduri, de la „scriitura publică”, ce i-a adus câteva împliniri (i-a apărut o carte, „Moartea lui Mercutio”, i s-a reeditat alta, „Întoarcerea autorului”, a început să scrie una nouă), la „scriitura taciturnă”, care înregistrează observații ținând de evenimentele vieții, de reflectarea lor în latura interioară a eului. În acest an, în zona „taciturnă” a ființei, în adâncurile firii s-a produs o prăbușire, o cădere în abis, ce relevă, încă o dată, vulnerabilitatea omului în raport cu evenimentele capitale ale existenței. În fața morții, moartea emblematică a mamei aici, nimic nu mai ajută, „literatura rămâne neputincioasă”, la fel cărțile citite sau scrise, străine, ca o tragică inutilitate. Acestea par acum „niște tratate despre zădărnicie”. Insuși rostul lor, de a vorbi „la infinit despre zădărnicie” pare că iese din tiparele firești, fundamentale ale vieții: „Ce necuviință să înflorești cu metafore scripitoare disperarea, ce exercițiu de masochism intelectual să vorbești frumos despre răul existențial și să-ți împodobești tristețea!...”.

Moartea mamei produce, pentru elevatul om de litere, mai mult decât „ritualica greață de literatură” pe care o cunoaște, mai mult decât o revoltă neputincioasă chiar împotriva literaturii. Scriitorul are, acum, revelația profundă „că, în fața marilor nenorociri ale existenței, rămâi singur și neajutorat...”. Însă, în mod neobișnuit, la această cumpănă existențială, elementul fortifiant este însuși chipul, fixat în veșnicie, tot prin cuvântul scris, al mamei dispărute, modelul ei exemplar de viață. La vârsta ei patriarhală, de 94 de ani, străbătând secolul,



trecând prin avatarurile vieții, care îi împuținează trupul și esențializează trăsăturile serafice ale chipului, mama a devenit o mică zeitate, o ființă morală exemplară, căreia fiul, scriitor, îi dedică, „pe un petic de hârtie“, câteva „slabe și amărâte propoziții“.

Chipul mamei în literatură dobândește, de multe ori, din umbrele amintirii, proiecție mitică. Smaranda Creangă era „plină de multe și mari minunății“, stăpânind, în ochii copilului, puterile telurice și cosmice. Mama lui Blaga era *Eine Urmutter*, mama primordială, de la care pornesc viața și însăși lumea. Portretul mamei este, și în acest text, exemplar. E mama eternă, „împuținată la trup“ de trecerea anilor, „fragilă“, dar cu un chip luminos, care dădea scriitorului sceptic curajul de a trece mai departe prin valurile vieții. Născută într-o familie mare, tradițională, cu mulți copii, crescându-și apoi propriii copii, nu se ferise niciodată de greutate, nu a fost auzită niciodată „blestemându-și viața, cum fac de obicei oamenii în suferință“. În ultima vreme, se refugia tot mai mult către lumea copilăriei, își reamintea „de surorile și de părinții ei cu o tandrețe copleșitoare“. Timpul devenise, pentru ea, circular, reversibil și recuperabil, timpul mitic, teoretizat de Mircea Eliade: „Uneori încurca planurile, timpurile și mă întrebam dacă frații ei mai trăiesc sau dacă tatăl ei s-a întors din călătoria în care plecase... Nu știu despre ce călătorie era vorba, dar ideea acestei plecări și întoarceri se repeta în convorbirile ei cu mine și surorile mele...“.

„Mica zeitate“ s-a stins cu sentimentul „că n-a trăit degeaba și că acesta a fost rostul ei pe lume“. Singurătatea scriitorului-copil e acum totală, eterna singurătate existențială a omului în fața marilor fenomene ale vieții: „Rămas singur, mă uit spre dealurile pe care ea nu le va mai putea privi niciodată, intru, apoi, în casa din care mama nu lipsise nici măcar o zi timp de 70 de ani, și casa noastră pare îngrozitor de pustie, iar eu mă simt fără putere, golit și confuz. Ceva năprasnic m-a lovit și eu mă uit năucit în jur căutând un sens și un punct de sprijin. Trebuia să spun că nu vine de nicăieri și toată știința mea și toată înțelepciunea mea nu mă ajută să trec prin ceea ce trec...“. (H.S.)

#### ADDENDA

Eugen Simion, 2005.

„Contrar opiniei lui G. Călinescu, («jurnalul este o prostie»), românii au manifestat de timpuriu interes pentru acest gen de sertar și au dat un număr mare de jurnale intime care pot fi citite, nu numai pentru interesul lor documentar, dar și pentru ele însele, ca scrieri literare subiective.“



Călătoria și aventura sunt două mari teme, congenere, uneori greu de separat, ale cunoașterii umane, transpuse în opere literare din cele mai vechi timpuri. Dorința de cunoaștere se materializează, de regulă, într-un proces de explorare, într-o călătorie în spațiu, dar și cu gândul, către teritorii și domenii necunoscute. Călătoria, deplasarea în spațiu și (sau) în timp implică, aproape inevitabil, aventura, îndrăzneala, riscul, primejdia, angajarea ființei umane, a eroului în acțiuni palpitate, pline de interes și de farmec, tot ceea ce constituie, de fapt, deliciul lecturii. De aici apare, pentru mulți, și ideea că literatura de aventuri este exclusiv un produs de consum, de simplu divertisment, fapt contrazis de adevărul simplu că în sfera tematică a acestui tip de literatură se includ mari opere din literatura universală, nu mai puțin decât, în lumea antică, epopeile „Iliada” și „Odiseea”, ambele prezentând acțiuni de cucerire sau de explorare a unor țărâmurii necunoscute. „Iliada” evocă războiul troian, cealaltă epopee întoarcerea aventuroasă a lui Ulise pe insula natală, unde îl așteaptă, într-un continuum temporal, statornica Penelopa.

Întrucât literatura de călătorie și de aventuri include uneori și informații din alte domenii ale cunoașterii, explorări științifice, călătorii terestre sau pe mare, descoperiri geografice, i s-a atribuit și un concept teoretic, **literatură de frontieră**. În lucrarea „Literatura de frontieră”, de pildă, Silviu Iosifescu clasifică acest gen de literatură în mai multe tipuri: **jurnalul de bord**, de felul celui al lui Pigafetta, cronicarul lui Magellan, care a scris „Relazione del primo viaggio intorno al mondo”, jurnalele lui Columb sau cel al lui Cook, **călătoria descriptivă**, cum este cea a lui Aldous Huxley, în „Jesting Pilate, Beyond the Mexic Bay”, **călătoria aventură** ori „călătoria extraordinară”, de tipul „Mathias Sandorff” sau „Călătorie spre centrul Pământului”, de Jules Verne.

La capătul călătoriilor se află lumi misterioase, se dezleagă mari secrete, se produc mari revelații, se împlinesc destine ale personajelor. Consemnarea celor mai vechi călătorii, consideră Horia Matei în „Literatura și fascinația aventurii”, se produce de regulă târziu, după ce istoriile acestor aventuri fabuloase încep să treacă în uitare. Dincolo însă de un sâmbure mitic, în jurul căruia este construit scenariul lor epic, s-a încercat, prin cercetare științifică, să se reconstituie valoarea de adevăr a acestor călătorii. S-a ajuns astfel la concluzia că, de exemplu, teritoriile din „Odiseea” se pot identifica. Țara ciconilor sau a Kikonilor este pe țărmul nordic al Mării Egee, țara lotofagilor poate fi insula Djerba sau pe țărmurile golfului Gabes, Eolia este insula vulcanică Stromboli, din grupul Liparelor, Lestrigonia e reprezentată de țărmul nord-vestic al Siciliei. Aia, insula vrăjitoarei Circe, a fost identificată ba în țara Aia, din Caucaz, ba în Monte-Circeo, pe coasta tireniană a Italiei. Țara cimerienilor, „poporul cel de-a pururi învăluit în ceață și-ntuneric”, de unde se trage legendarul erou Conan, slujitor al zeului Crom, nu trebuie confundată cu zona numită Taurida din Crimeea, ci poate fi stabilită geografic pe coasta nordică a Siciliei. Insula Sirenelor este situată pe coasta tireniană a Italiei, în sudul Neapolelui, Scylla („Cățeaua”, monstrul cu șase capete) și Charybda („sorbul”) sunt reprezentate de strâmtoarea Messina, pășunea boilor soarelui e nu departe de Taormina, Ogigia, insula zeiței Calypso, în vecinătatea Maltei, iar Schearia, țara scacilor, pe țărmul Calabriei de azi.

Horia Matei face și o clasificare a literaturii de aventuri și de călătorii, cuprinzând, într-un tablou amplu, importante opere ale literaturii universale.

**ROMANUL POPULAR-CAVALERESC** este reprezentat de cărți răspândite în epoca medievală: „Alixândria”, „Esopia”, „Halima”, de natură laică, „Legenda Duminicii”, „Legenda Sf. Vinerii”, „Călătoria Maicii Domnului în iad”, de natură religioasă. În partea



vestică a Europei se dezvoltă romanul cavaleresc, reprezentat, dintr-o literatură extrem de prolifică, de romanele lui Chrétien de Troyes, inspirate din legendele bretone („Lancelot“, „Yvain“, „Perceval“) în Franța, de legendele cavalerilor Mesei Rotunde, în Anglia, de „Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha“, de Miguel de Cervantes, în Spania.

„Alixândria“, roman despre viața lui Alexandru Macedon, creat în secolul III î.Hr., a ajuns la noi prin secolul al XV-lea. Dintr-un text de bază s-au răspândit două variante ale „Alixândriei“, una spre Apus, prin Julius Valerius, cu nenumărate traduceri (a lui Alexandre de Bernai, „Roman d'Alexandre“, secolul XII), și o cale răsăriteană, cu traduceri slavonești și grecești. „Esopia“ prezintă viața aventuroasă lui Esop, fabulist legendar, cu o inteligență ieșită din comun, dar urât, cum este descris într-un text românesc, „cu nasul cârn, băcâr, negru la obraz și buzat și umflat la pânțece“. După Herodot, Esop a trăit în secolul al VI-lea î.Hr., fiind contemporan cu Rhodophis și faraonul Amasis, după alții – în secolul al V-lea î.Hr., locuind în Atena. Despre „Esopia“ s-a crezut că este întocmită de călugărul Maxim Planudes (în jurul anului 1300). Cele mai vechi traduceri la români sunt „Istoriia lui Esop“, din 1703, a lui Costea Dascălul din Șcheii Brașovului, și „Pildele lui Isop cu toate jigăniile“, din 1717, a lui Vasile Ieromonahul. „Halima“ e o scriere arabă de prin secolul al XIV-lea, la baza căreia se află alte două culegeri, „O mie și una de nopți“ și „O mie și una de zile“. „O mie și una de nopți“ are două personaje permanente, pe Șeherezada și pe Șahriar, și cuprinde patru sute de povestiri. Al treilea personaj important este călugărul Harun Al Rașid, devenit calif în anul 786 d.Hr., al cincilea reprezentant din dinastia Abbasizilor.

**DESCOPERIREA INSULELOR MISTERIOASE ȘI ROMANELE DE AVENTURI PE MARE** constituie o bogată literatură de aventuri. Herman Melville, autorul romanului „Moby Dick“, „epopeea spiritului neliniștit al Americii“, nu avea încă 19 ani când străbătuse deja Atlanticul. Înfruntase furtunile de la Capul Horn, trecuse prin Insulele Marchize, Hawaii, Tahiti și rămăsese chiar pe insula Nukuheva, un adevărat „eden canibal“. Literatura franceză îi are ca scriitori ai mării pe Pierre Loti și Claude Farrère. Literatura mărilor conține multe date despre o serie de lucruri stranii care se petrec pe întinderea albastră: monștri marini, insule plutitoare, târâmurii necunoscute, caracatițe uriașe. O parte din această literatură este constituită din relatările unor descoperitori celebri, cum sunt Cristofor Columb și Marco Polo, călugărul Brandan sau Sindbad Marinarul.

**LITERATURA CU PIRAȚI** are o temă strâns legată de călătoriile pe mare. Povestirile cu pirați sunt întâlnite la Daniel Defoe, Herman Melville, Jack London, Joseph Conrad. În „Decameronul“ lui Boccaccio, sunt prezentați episodici pirații sarazini, care bântuiau vestul Mării Mediterane. În limba greacă, cuvântul „peirates“ avea și alt sens, nu numai de „pirat“, ci și de aventurier, descoperitor de ținuturi noi. Prima carte despre pirați este a grecului Heliodor, care scrie „Aethiopika“, despre aventurile cuplului Theagene și Haricleea.

Printre scriitorii care au avut o aventuroasă viață marinărească se numără și Cervantes, care a servit în flota lui Juan de Austria. Este prins de arabi și încearcă să fie răscumpărat de Juan de Austria, un fiu al lui Carol Quintul, evadează și este prins din nou. În cele din urmă este cumpărat de Hassan, guvernatorul Algerului, pentru că acesta îi admiră încăpățânarea de a nu-și denunța complicii, în ciuda amenințărilor cu tortura. După unsprezece ani de peregrinări și de captivitate, Cervantes se întoarce în Spania, unde scrie celebrul roman „Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha“.

Dintre Corsarii Majestății Sale a Angliei, amintim nume celebre, prezente în vremea modernă și în filmele de aventuri: Hawkins, Drake, Cavendish, Raleigh, Cumberland. Francis Drake a fost o figură importantă a vremii: la bordul navei sale, „Golden Hind“ („Ciuta aurie“), a efectuat o primă călătorie în jurul lumii (1579-1580), jefuind patru orașe și zece nave spaniole. Corsarul care jefuia garnizoanele spaniole și care a plecat, în a doua expediție, de pe coasta de







Hammett („Șoimul maltez“). Romanul anglo-saxon se centrează și în jurul unor personaje ca Al Capone, ecranizat în „Little Cesar“, John Dillinger, Bonnie Parker, Clyde Barrow.

Romanul polițist din ultima vreme, transpus în scenarii de film sau transcriindu-le ulterior pe acestea, propune mitul spionului singuratic și invincibil, care poate să supraviețuiască, în viziune science-fiction, chiar în condițiile în care a murit, prin păstrarea memoriei și a sufletului în bănci de date și prin transfer pe același corp, obținut prin duplicare, cum se sugerează și în filme mai noi, ca „Total Recall“ sau „The Sixth Day“, cu Arnold Schwarzenegger. Spionajul este o activitate dificilă complexă, care implică o serie de artefacte, de acțiuni de diversiune, de intoxicare și dezinformare a adversarilor, militari sau aparținând populației civile. Un astfel de exemplu este filmul „Nikita“, având ca personaje agenți operativi, unii dintre ei obținuți prin duplicare și manipulare genetică, cum este cazul personajului principal. Serialele de anticipație, „Highlander“ spre exemplu, propun tipul feminin și masculin al nemuritorului, cum sunt Amanda, hoata eternă, Cassandra, vrăjitoarea, cu o vârstă de câteva mii de ani, al lui Duncan MacLeod, născut pe tărâmurile Scoției (Highland, în engleză, **highlander**, substantivul cu literă mică înseamnă muntean, în timp ce atunci când e scris cu literă mare înseamnă scoțian), în vârstă de patru sute de ani, Methos, cel mai bătrân nemuritor, cu o vârstă de cinci milenii, cu rădăcini în Epoca de Bronz. Aceștia devin personaje atemporale, neafectate de scurgerea liniară a timpului, mereu tineri sau încremeniți în timpul biologic al imortalizării, câtă vreme nu sunt omorâți de semenii de-ai lor, transferându-și atunci energia printr-un **quickenig, descărcare a corpului, a memoriei imateriale**.

**ROMANUL DE ANTICIPATIE** este ultimul tip de roman apărut în literatura universală, prefigurând fără încetare fața lumii de mâine. Trebuie numai să amintim că imaginea Parisului de astăzi a fost, în bună măsură, descrisă de Jules Verne, că sateliții geostaționari sunt o idee a lui Arthur C. Clarke, că duplicarea umană este studiată în laboratoare ultrasecrete și, la fel, transplantul de memorie și de suflet. Dintre cei mai cunoscuți scriitori de anticipație, îi menționăm pe Jules Verne, pe Gérard Klein, autorul romanului „Seniorii războiului“, pe Greg Bear, William Gibson, promotor al stilului cyberpunk, pe Philip K. Dick, după al cărui roman s-a ecranizat „Bladerunner“, pe Orson Scott Card (autorul trilogiei „Jocul lui Ender“, „Vorbitor în numele morților“, „Xenocid“). Literatura de anticipație, ca și romanul polițist, are o subtilă disoluție în lumea filmului, best-seller-urile devenind aproape concomitent scenarii cinematografice.

În literatura română, autori de proză de anticipație sunt Ov. S. Crohmălniceanu, cu „Istorii insolite“ și „Alte istorii insolite“, Ovidiu Bufnilă, Bogdan Ficeac, Alexandru Mironov, Cristian T. Popescu. În legătură cu acest domeniu, putem vorbi și de literatura consacrată studiului fenomenului OZN, din care menționăm pe Timothy Good („Raport OZN 1992“, „OZN Top Secret“, „Ei sunt aici“), Carl Sagan („Creierul lui Broca“), Jacques Vallée („Alte dimensiuni“), Jenny Randles („UFO Crash“).

Literatura de aventuri, cu toate clasificările posibile, unele menționate și mai sus, în ciuda unor valori literare incerte uneori, devine un gen de literatură tot mai răspândit în viața omului modern. (H.S.)

Manualul ROSETTI

## ION NECULCE

### O samă de cuvinte

ION NECULCE (1672-1745). Este, cronologic vorbind, al treilea mare cronicar moldovean, după Grigore Ureche și Miron Costin, continuator al cronicilor acestora, prin care se reconstituie

istoria Moldovei „de la al doilea descălecat“, de la întemeierea din 1359, până la evenimente apropiate de contemporaneitatea autorilor. Astfel, Grigore Ureche scrie „Letopisețul Țării Moldovei“



de la 1359 până la 1594, Miron Costin continuă „Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace”, de la 1595 până la 1661, iar Ion Neculce cuprinde perioada de la 1661 până la 1743, în cea mai importantă operă cărturărească a sa, „Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat”.

Întâișând o perioadă istorică la care, în bună parte, este contemporan, Ion Neculce nu scrie după izvoare decât pentru primii cinci ani, de la Dabija-Vodă până la Duca-Vodă, pentru următorii, până la 1643, „ce au scris singur, dintru a sa știință, cât s-au întâmplat de au fost în viața sa”. Tonul pe care îl adoptă este al autorului impersonal, obiectiv (vorbind despre el însuși la persoana a treia), care scrie nu din interese proprii sau la poruncă domnească, ci pentru a duce mai departe povara colectivă a înaintașilor de recuperare a timpului istoric: „Iară de la Dabija-Vodă înainte îndemnatu-s-au și Ion Neculce, biv-vel-vornic în Țara de Sus, a scrie întru pomenirea domnilor”. Cu toată această declarație inițială, în genere respectată, de-a lungul scrierii învinge impresia directă, de participant sau de martor apropiat al evenimentelor, care conferă cronicii lui Neculce calități literare remarcabile, de povestitor autentic, cel mai important de până la Ion Creangă.

Pentru a recupera din timpul istoric fapte și întâmplări care nu se cuprindeau în perioada evocată sau nu se bazau pe documente certe, ci mai mult pe tradiția populară, Ion Neculce plasează la începutul cronicii sale „O samă de cuvinte”, o culegere de 42 de legende, prima de acest fel din istoria literaturii române. Sunt, cum însuși autorul recunoaște, „istorii mai alese”, fără o bază documentară certă, selectate probabil din multele care circulau oral, despre care nici Ion Neculce nu avea certitudinea veridicității lor: „Ce cine va vré să le creadă, bine va fi, iar cine nu le va crede, iarăși bine va fi, cine cum îi va fi voia, așa va face”. Primele nouă legende sunt

legate de personalitatea lui Ștefan cel Mare și de întâmplări din timpul domniei acestuia, cel mai des amintite fiind legende despre întemeierea Putnei, despre aprodul Purice sau despre Dumbrava Roșie. Un spațiu narativ important îl ocupă povestirea despre Vasile Lupu, domnitor care pune biruri pentru fumărit. O altă legendă conține istoria unui tătar care s-a sinucis când și-a dat seama că-l ucisese pe hatmanul polonez Zolkiewski. Legenda 21 conține istoria despre originea Mavrocordaților: aceștia se trag din slugerul Scarlat, căsătorit cu fata lui Iliș Turcitul. Fata lor se căsătorește cu Alexandru Coconul, fiul lui Radu Mihnea, recăsătorindu-se apoi cu Mavrocordat.

Legende de la Ion Neculce fac trecerea, în istoriografia românească, de la proza expositivă la cea artistică, de la simpla consemnare a evenimentului istoric la transfigurarea lui estetică. Cronicarul are și meritul de a diversifica tipologia narativă, legende de dimensiuni diferite – de la câteva rânduri la câteva pagini – fiind genealogice, anecdotice, de aventuri, miraculoase.

Viziunea lui Neculce asupra istoriei ține de un anumit determinism, de „soarta trecătoare”, de *fortuna labilis*, concepție după care domniile sunt trecătoare, în timp ce mersul lumii este singurul fapt inexorabil, asupra căruia nu există nici o urmă de întrebare. Într-un fel, el continuă, într-un spațiu narativ mai convingător, un adevăr simț tragic al istoriei, preluat de la Miron Costin, potrivit căruia misterul se observă din simplitatea faptelor, niciodată din puterea lor de generalitate. Cronica lui Neculce creează aceeași senzație cu aceea dată de tablourile lui Pieter Breughel, atât de vie este imaginea oamenilor, a tuturor personajelor, desprinse pareă dintr-un cadru istoric mereu prezent, dintr-un muzeu al faptelor trecute. Pentru că Neculce are, înaintea lui Creangă, darul unic de a aduce la viață întâmplări și personaje, pentru a le fixa în eternitate. (H.S.)

Viața cărturarului moldovean Nicolae Milescu Spătarul este expusă într-o legendă biografică, XLI, penultima din „O samă de cuvinte”. Ca personaj istoric, Nicolae Milescu (1637-1708) a fost contemporan cu Miron Costin și Dosoftei. În 1659 Gheorghe Ghica îi acordă rangul de spătar, iar în 1661 se află la Înalta Poartă în calitate de chepuchehaie, trimis de Grigore Ghica. Este tăiat la nas de Ștefăniță-Vodă, pentru vina de a fi mers, cum spune legenda, la Constantin Basarab cu violențe. Diplomatul Foy de Neuville spune că spătarul a fost crestat la nas fiindcă ar fi dezvăluit un tratat secret al lui Grigore Ghica cu Polonia, pentru care domnitorul a fost mazilit în 1664. În același an Nicolae Milescu ia calea Apusului, fiind găzduit de Friedrich Wilhelm vreme de doi ani. În 1671 este recomandat ca bun poliglot țarului Alexei Mihailovici de



către Dosoftei al Ierusalimului. În 1673 prelucrează „Hresmologhionul“, iar în 1675 primește gradul de polcovnic și e trimis la Pekin. Relatarea călătoriei în China se împlinește prin apariția, în 1678, a cărții „Călătoria de-a lungul Siberiei de la Tobolsk până la fortul Nercinsk. Raportul oficial al soliei (Stateinii Spisok)“, fiind influențat, dintre scriitorii occidentali, de Philippe Avril, autorul lucrării „Voyage en divers États d'Europe et d'Asie entrepris pour découvrir un nouveau chemin à la Chine“ (Paris, 1692). Cartea este extrem de interesantă, prin peripețiile numeroase și prin modul incitant de relatare.

Pe acest fond real, „Legenda lui Nicolae Milescu Spătarul“ este o scriere cu caracter evocator, care aduce în prezent fapte dintr-un trecut ce părea iremediabil pierdut. Povestirea are un incipit abrupt, ca în basmele românești: „Era un boier, anume Neculai Milescul Spătariul, de la Vaslui de moșia lui, prè învățat și cărturar, și știè multe limbi: elinește, slovenește, grecește și turcește. Și era mândru și bogat, și umbla cu povodnici înainte domnești, cu buzdugane și cu paloșe, cu soltare tot sirmă la cai.“

Puterea și înțelepciunea lui Milescu îl fac pe Ștefăniță-vodă să-l îndrăgească, luându-l la masă și jucând cărți cu el, pentru că „era atunci gramatic la dânsul“. Dar binele nu este răsplătit cu bine: „Iar când au fost o dată, nu s-au săturat de bine și de cinstea ce avè la Ștefăniță-vodă, ce au ședzut și au scris niște cărți viclene și le-au pus într-un bățu sfredelit și le-au trimis la Constantin-vodă cel Bătrân Băsărabă în Țara Leșască, ca să să ridice de acolo cu oști, să vie să scoată pre Ștefăniță-vodă din domnie.“. Acest act de trădare se întoarce asupra Spătarului, căruia domnitorul pune să i se taie nasul: „Scoțând Ștefăniță-vodă în grabă hamgeriul lui din brâu, au dat de i-au tăiat calăul nasul. Și n-au vrut să-l lasă pe calău să-i taie nasul cu cuțitul lui [de] calău, ce cu hamgeriul lui Ștefăniță-vodă i-au tăiat nasul.“.

Proceduri medicale reparatorii existau, se pare, și în această epocă, pentru că Nicolae Cârnuț se refugiază în „Țara Nemțască“, unde descoperă un „doftor“ care „slobodzie singeli din obraz și-l boție la nas, și așe din dzi în dzi sângele să încheaga, de i-au crescut nasul la locu, de s-au tămăduit.“.

Viața aventurierului Milescu urmează acum o altă cale: el se refugiază la „Moscu, la mareli împărat, la Alecsii Mihailovici, la tatăl marelui Petru împărat, carele au vinit la noi aice în Moldova.“. Cărturarul se ocupă de educația lui Petru Alecsievici. Ulterior, Milescu este trimis în solie la împăratul „chitailor“, unde este primit cu multă cinste: primește cadou „un blid, plin de pietri scumpe și un diiamant ca un ou de porumbu.“. Soarta îi stă din nou împotrivă, pentru că, după moartea lui Alecsii Mihailovici, senatorii îi iau darurile și îl trimit în surghiun la Sibir. Petru Alecsievici, Petru cel Mare, care se ridică împărat și se bate cu turcii „la Prut, la Stănilești, din gios de Huși, în ținutul Fălciului“, primește scrisori de la Milescu, în care acesta îl înștiința că e surghiunit. Întorsătura pe care o iau întâmplările este pe măsura faptelor surghiunitorilor: „Atunce Petru Alecsievici împărat îndată au chemat senatorii și au întrebat dzicând: «Unde este dascălul meu cel ce m-au învățat carte? Acum curund să-l aduceți»“.

Cârnuț este adus din „surgun“: „Și l-au întrebat ce-au vădzut și ce-au pățit și i-au plătit lucrurile toate acele de la senatori ce-i luasă, până la un cap de ață, și diiamantul cel mare.“. În plus, Milescu primește, din „haznaoa cè împărătească [...] optdzăci de pungi de bani.“. Milescu devine sfetnic și rămâne astfel până la moartea sa, în timpul celei de-a „doa domnie a lui Mihai-vodă Racoviță“. Cinstea care i se face la înmormântare se potrivește unui mare demnitar. În urma lui Milescu rămân mulți urmași, deveniți mai apoi polcovnici în oștire: „Că să însurase el acolo, de luasă o moscalcă. Și s-au mai dus după dânsul de aice din Moldova trii nepoți de frate, de să aședzase și ei pe lângă unchi-său. Și aceie avè milă de la împărăție, și acolo au murit.“. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 5/ p. 118. Optați pentru una dintre explicațiile pedepsei cu tăierea nasului: mutilare care interzice accesul la domnie, știut fiind că domnul țării trebuia să fie „întreg la trup și la fire”; stigmat al trădătorului; manifestare a temperamentului impulsiv al domnitorului; avertisment pentru ambițiile politice; semn definitiv de incriminare.

Gestul mutilării imită maniera seniorială a stăpânilor de a-și pedepsi vasalii. Nicolae Mănescu greșește față de domnitor, iar acesta se răzbună într-un mod degradant, pedepsindu-l cu tăierea nasului. Cel pedepsit în acest fel nu mai putea aspira la domnie. În plan simbolic, tăierea nasului este în același timp o rețezare a ambițiilor politice, o alterare a unității fizice și spirituale. Mănescu este „însemnat”, la fel cum altădată, pe vremea lui Hammurabi, hoților li se tăia mâna. Mănescu va fi numit Cărnul până la sfârșitul vieții, poreclă preluată cu naturalețe și de Neculce cronicarul.

Ex. 3/ p. 119. Argumentați dualitatea personalității spătarului Nicolae Mănescu (aventurier și cărturar) pe baza informațiilor furnizate de schița biografică. (Dan Horia Mazilu, „Recitind literatura română veche”, II).

Stilul textului este cel științific, faptele vieții spătarului Mănescu fiind expuse succint. Dan Horia Mazilu stabilește întâi coordonatele vieții marelui umanist român: Nicolae Mănescu (1636-1708) a fost «cărturar, traducător, diplomat». El a avut moșii în zona Vasluiului, a studiat vreme de opt ani la Înalta Școală a Patriarhiei din Constantinopol, care nu ignora știrile venite din partea unei Italii umaniste și baroce. La întoarcerea în Moldova, „Gheorghe Ștefan îl face grămatic în cancelaria sa pe tânărul poliglot (dintre limbile vechi știa latina, slavona și elina, iar dintre cele noi vorbea greaca și turca)”. Gheorghe Ghica îl va face mare spătar, în timp ce Grigore Ghica, din Țara Românească, îl va trimite ambasador la Istanbul.

Preocupările lui Mănescu sunt multiple: printre altele, traduce în românește „Vechiul Testament”. Din 1664, călătorește prin Europa, unde este sol al lui Gheorghe Ștefan, care încearcă să-și recupereze tronul, colindând în această muncă de „convingere”, pe la curțile domnești ale Suediei și Franței. Îl cunoaște pe Simone Arnauld de Pomponne, „marchiz și scriitor, la cererea căruia *N.M.* compune tratatul de teologie intitulat *Enchiridion sive Stella Orientalis Occidentali splendens*.” Încercarea de a deveni domn din 1668, pe care Neculce i-o atribuie lui Ștefăniță Lupu, îi va aduce însemnarea la nas. Din 1669, ajunge la Istanbul, reintegrându-se în cercurile diplomatice: Dosithei Nottaras, patriarh al Ierusalimului, îl recomandă curții din Moscova. Ajunge la Departamentul Solilor în 1671, devenind vestit și impunându-se și prin cărțile pe care le scrie. Pleacă în China cu solie, din 1675 până în 1676, la întoarcere fiind întâmpinat cu destulă dușmănie. Își recâștigă poziția cu greutate, ocupă din nou postul de la Posolski Prikaz, devine sfătuitor al lui Petru cel Mare în chestiuni de cultură, în ultimii ani trăind cu mângâierea că este un mare cărturar.

Ex. 6/ p. 119. Motivul literar *fortuna labilis* (soarta schimbătoare) este frecvent în literatura antică și medievală. Demonstrați că, în narațiunea studiată, destinul personajului este configurat de acest motiv literar.

Motivul *fortuna labilis* este unul dintre cele mai vechi în literatura omenească. În „Viața lumii”, Miron Costin deplânge efemeritatea vieții omenești, arătând că până și stirpele regale sunt cuprinse de această „boală de moarte”, cum o denuiește un filozof modern, Søren Kierkegaard. În literatura cronicarilor moldoveni și ucraineni apar „stihurile la stemă”, poem de câteva rânduri, care include, pentru luare-aminte, și tema sorții schimbătoare a omului. Poetul romantic englez Shelley aseamănă oamenii cu norii trecători: „We are as clouds that veil the midnight moon, / How restlessly they speed and gleam and quiver / Stealing the darkness radiantly – yet soon / Night closes round and they are gone for ever.”. Motivul apare și la Mihai Eminescu, de pildă în „Trecut-au anii”: viețile efemere ale oamenilor sunt comparate cu „nouri lungi pe șesuri”.

Deși Mănescu este un om prețuit pentru știința sa de carte, el stă sub semnul destinului: este tăiat la nas de Ștefăniță-vodă, ajunge la curtea țarului Rusiei, e trimis sol în China, fiind primit la



întoarcere cu dușmănie de senatorii moscoviți. Tăierea nasului îl marchează pentru tot restul vieții, pentru că este ireversibilă, nimeni neștiind taina regenerării țesuturilor. Milescu este, ca urmare, un personaj romantic și baroc, faimos pentru aventurile sale extraordinare, având un destin schimbător, cu ascensiuni și căderi spectaculoase. (H.S.)

#### ADDENDA

Al. Piru, 1977

„Ceea ce face farmecul legendelor lui Neculce este conținutul lor educativ fără ostentație sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrânesc, narațiunea simplă, populară. E lesne de înțeles de ce legendele din **O samă de cuvinte** au fost atât de citite și prelucrate de scriitorii din secolul următor. Aceștia au găsit fără multă zăbavă subiecte de-a gata, necesitând doar versificația pentru a fi transformate în cântece, balade sau poeme. De cele mai multe ori însă, observație care nu s-a făcut, legendele lui Neculce pierd din autenticitate în prelucrările poeților, păstrându-și mai departe adevăratul parfum numai în original. [...]

Biografia lui Nicolae Milescu din legenda nr. 41, beneficiind de același fabulos oriental, pune totuși în lumină caracterul aventuros al învățatului moldovean. Este interesantă metamorfoza numelui eroului: Neculai Milescu Spătariul la început, prins cu vicleșug se transformă în Nicolai Milescul; după pedeapsă i se spune Nicolai Cârnu, iar la sfârșit numai Cârnu, căci celebritatea lui se datora, cel puțin pentru Neculce, în bună parte semnului ce i se făcuse la nas.“

Valeriu Cristea, 1974

„Existențele aventuroase, ascensiunile bruște, marile ambiții, anticipările încrezătoare îi displac deopotrivă, provocându-i dispoziția rea și ironică. În penultimul fragment din **O samă de cuvinte**, consacrat spătarului Milescu – «cel dintâi dintre români pe care-l răpește o viață mai largă în alt mediu» (Nicolae Iorga) –, imaginea regenerării nasului prin hemoragii controlate este grotescă și din relatare nu lipsesc accente de maliție.“

Manualul ROSETTI

## MIHAIL SADOVEANU

### Hanu Ancuței

Această scurtă culegere de povestiri a lui Sadoveanu stă sub semnul construirii unui univers mitic și fabulos, fiind structurată după principiul „Decameronului“, de Boccaccio, al „Heptameronului“ Margaretei de Navarra sau al „Povestirilor din Canterbury“, de Geoffrey Chaucer. Dacă „Frații Jderi“ ilustrează o epocă mitică, a sihaștrilor de la Izvorul Alb, lumea din „Hanu Ancuței“ nu poate fi determinată temporal, fiind situată într-un segment al timpului apropiat de origini, în care se nasc legendele.

„Hanu Ancuței“ începe cu un memorabil exercițiu textual de proiecție în mit a unei lumi reale, deschisă însă către orizonturi atemporale. Acțiunea de la han se petrece „într-o toamnă aurie“, epitet ce trimite direct către o „vârstă de aur“, izvodită dintr-o îndepărtată memorie ancestrală. Este acel segment temporal nedeterminat, situat *in illo tempore*, „într-o îndepărtată vreme“, timpul fabulos al faptelor neobișnuite din povești, marcat de evenimente meteorologice care îl situează și mai puternic într-un orizont mitic. Timpul real al întâmplărilor și al poveștilor este nedeterminat, putând fi identificat în text anul 1853, când începe Războiul Crimeii, fiind menționat „împăratul Alb“, al Rusiei, care începe război împotriva „limbilor păgâne“. Mai important este timpul mitic, accentuat de semne ciudate, de faptul că „au căzut de Sântilie ploi năprasnice“, și de apariția unui „balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei“. Este vremea unor mari prefaceri, un timp primordial, când pe cer apar ființe fantastice, „paseri cum nu s-au mai pomenit“, învolburate în furtună, mergând spre răsărit. Pe pământ, inițiații în zodii, cum este moș Leonte, citesc în cărțile ezoterice, tălmăcind semne



neobișnuite, „semnele lui Iraelie-împărat“, dovedind că aceste păsări „rătăcite din ostroavele de la marginea lumii“ vestesc două mari evenimente: „război între împărați și bielșug la vița de vie“.

De aici, în plan narativ, **timpul mitic** pare să aibă o corespondență și în **timpul real**, căci „împăratul Alb și-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne“, împlinind semnele zodiilor, care aveau și o împlinire în belșugul terestru, încât „a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Țara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să-și puie mustul“. Abia acum, după ce timpul mitic și timpul terestru, real, se contopesc, se creează un **spațiu narativ de mare fascinație**, astfel încât se declanșează „la Hanul Ancuței vremea petrecerilor și a poveștilor“.

Din acest **metatext** cu caracter de generalitate, care provine parcă dintr-un havuz mitic al unui spațiu epic primordial, se deschid acum planurile narrative ale acestei scrieri în **ramă**. Acum, în **hanul-cetate**, motiv fundamental al operei sadoveniene, devenit un **suprapersonaj** prin valorile simbolice dobândite, discursul narativ este preluat pe rând de personaje care își asumă scenarii succesive. Hanul însuși este, în vârtejul timpului, la hotarul dintre cele două laturi ale sale, mitic și real, un punct de refugiu, de izolare: „nu era han, – era cetate“, era alcătuit din niște „ziduri groase de ici până colo, și niște porți ferecate cum n-am mai văzut de zilele mele“. Într-o atmosferă de totală voieșie, de „bună-voire“ între oameni, cu pace în țară, cu „zile liné de toamnă“, se oprea „viersul lăutarilor și porneau poveștile“. După acest cadru creat de un **narator principal, abstract**, cu o prezență extrem de discretă în discurs, apar pe rând, din umbra cotloanelor hanului, sub dirijarea discretă a lui moș Leonte, adevărat maestru de ceremonii, mare distribuitor de zodii și de roluri, **povestitori** care își rostesc povestea vieții și se retrag apoi în spațiul nedeslușit din care s-au ivit: Ioniță comisul, **narator-personaj**, povestește o hazlie întâmplare cu „iapa lui Vodă“; călugărul Gherman, **narator-martor, necreditabil**, spune o poveste cu un vestit tâlhar, Haralambie; moș Leonte, **narator-martor, necreditabil**, învâluind în mister multe detalii ale narațiunii, vorbește despre un balaur groaznic; căpitanul Isac, **narator-personaj**, sosit mai târziu în spațiul narativ, evocă, în „**Fântâna dintre ploi**“, o poveste nefericită de dragoste din tinerețe; moș Ienache coropcarul, **narator-martor, necreditabil**, vorbește despre „cealaltă Ancuță“, a cărei dublură este hangița din timpul povestirii; un cioban, Costandin Moțoc, evocă un „județ al sărmanilor“, din vremurile înfricoșate, fiind el însuși **eroul** povestirii; jupân Dămian, un negustor lipsan, povestește, în calitate de **narator-personaj**, despre călătoriile sale prin Europa; un orb sărac, **personaj-narator**, dar și **colportor**, relatează legenda mărgăritarului și o călătorie inițiată prin țările răsăritului; în fine, în a noua povestire, planurile narrative se complică, prin prezența în text a **doi naratori**, Zaharia Fântânaru și Lița Salomia, situați în două planuri temporale, în **timpul fabulei și timpul discursului**, naratorul-personaj descoperind cu bagheta lui magică nu numai izvoarele din adâncuri, ci și pe acelea din sufletele îndrăgostiților.

**Magia povestirii** nu provine însă doar din sublimе scenarii naratologice, ci este numai amplificată de ele. Pentru că aceste cutume aparțin unui timp mitic în care se petrecea și se chefuia fără teamă, când se preparau la foc moale pui în țigla și hartane de miel, oamenii bucurându-se de o nesfârșită libertate. Rafinamentul preparării bucatelor face parte dintr-o artă culinară străveche, evocată și în alte scrieri sadoveniene, în „**Zodia Cancerului**“ sau în „**Frații Jderi**“, iar metodele prin care se prepară sunt diverse: puiul nu este fiert, ci numai fript, în talger la lut, în cuptor sau la țigla. Vinul se bea din cofe de lut, iar pâinea trebuie să fie proaspătă, de abia scoasă din cuptor. Înșiși călugării ies din reclusiunea lor monahală pentru a participa la aceste adevărate festinuri culinare, în care trebuie să apară și nelipsitele plăcinte poale-n brâu. Cum artefactele lumii tehnice nu înseamnă prea mult în ordinea acestei lumi rămase în sfera mitică, oamenii de aici, contemporani formal cu zorii vremurilor moderne, nu cunosc ce este trenul, nici nu agreează îmbrăcămintea sofisticată a vizitatorilor străini.



Inspirată poate dintr-o serie de surse livrești (episodul cu iapa lui Vodă poate avea ca punct de plecare „Le moyen de parvenir“, de Beroalde de Verville, iar Neculce poate sta ca mărturie pentru numele haiducului Vasile cel Mare), limba lui Sadoveanu are farmecul unei purități originare, adecvată evocării unei lumi ideale, greu accesibilă, ca și în „Baltagul“, omului modern. Cert este că această lume, la granița dintre real și ireal, există pentru a arăta că, dincolo de o gândire pozitivistă, poate fi un orizont mult mai complex, în care intrigile se desfășoară după scheme deosebite, iar legile realului sunt eludate tocmai spre disperarea celui ce crede că mintea omenească este suficientă pentru a explica totul. Lumea recreată de Sadoveanu este perfect verosimilă, în legile sale transcendente, refuzându-se prozaicilor locuitori ai civilizației moderne, prea raționali în gândire pentru a observa că miturile au o valoare de adevăr eternă, atemporală. (H.S.)

## Negustor lipscan

Viața în povestirile lui Mihail Sadoveanu este, de cele mai multe ori, legată de negustorie, pentru că lumea arhaică nu a depășit stadiul trocului sau al schimbului simplu de mărfuri. Temporalitatea este lentă, personajele apărând și dispărând de pe scenă într-o succesiune înceată: „Când s-a potolit sub șopron orice mișcare și căraușii învăliți în cojoace se culcară între roți sub cară, negustorul, ca și cum ar fi grămădit grija în buzunările afunde ale giubelei, păru în toată floarea veseliei lui și închină altă ulcică proaspătă căpitanului Neculai. Mai ales cătră mazălul de la Bălăbănești părea el a simți mai multă dragoste.“

Începutul celei de a șaptea povestiri din „Hanu Ancuței“, „Negustor lipscan“, reia ritualul complicat al punerii în scenă a acțiunii, în care se identifică, mereu cu subtilitate, intriga: „În sfârșit venise acel mult dorit ceas, când puteam să mă pregătesc a asculta cu mare plăcere istorisirea prea cinstitului nostru comis Ioniță de la Drăgănești...“. Comisul Ioniță nu-și poate spune nici de data asta mult promisa povestire, căci „prin negura serii, s-auziră strigăte și zarvă pe drumul Sucevei“, apărând alt povestitor, „un bărbat bărbos cu căciulă și cu giubea. Barba-i era astâmpărată și rotunjită de foarfece; râdea cu obraji plini și bogați de creștin bine hrănit“. Sosirea și identificarea sa urmează un adevărat **ceremonial**, redat prin **gesturi protocolare** și **solemne** și printr-un **dialog iscusit**, în care ascultătorii de povești, aflați în așteptare, își dau cu presupusul asupra noului venit. Narratorul este acum Dămian Cristișor, om umblat pe drumuri negustorești, căruia moș Leonte zodierul îi stabilește, potrivit astrilor, un destin favorabil. Personajul pare potrivit pentru a prelua vocea auctorială, iar drumurile sale constituie chiar fire narrative care așteaptă să fie depănite. Există, în **tema călătoriei**, o **metaforă a drumului**, cu funcție dublă, de scenariu narativ gata alcătuit, dacă știi să-i desprinzi momentele cele mai pline de semnificații, dar, pentru scriitor, și cu rol de metodă de creație, în cel mai pur sens balzacian, prin faptul că romanul, de pildă, narațiunea în genere, „este o oglindă purtată de-a lungul unui drum“.

Drumurile negustorilor sunt lungi, pline de peripeții, deschizătoare de noi orizonturi, exerciții de luare în posesie, prin povestire, a unor lumi imaginare. Negustorii, urmând traiectorii corespondente cu semne și rânduieli astrale, ajung dincolo de hotare: „Până-ntr-acea vreme umblam la iarmaroace cumpărând marfă de la negustori nemți și jidovi. Dar am cugetat apoi că dobânda lor e mai bine s-o agonisesc eu. Ş-aşa am încercat, acu doi ani, un drum până la Liov. Şi umblând atunci cu folos, mi-am pus în gând acest-an să merg mai departe: la Lipsca.“. Semnul ce rânduieste plecarea, pentru ca astrele să-i poarte noroc călătorului, este sărbătoarea „sfintei Paraschiva“ de la biserica Trei-Sfete. În plus, părintele Mardare invocă semnele divine, fiind rugat să citească înainte ca omul să plece la drum. Negustoria se face pe tărâmurile îndepărtate, conexând civilizații diferite, stabilind legături între oameni trăitori în părți diferite ale lumii, astfel încât, mărturisește naratorul, „pe Nistru, m-am întâlnit c-un negustor arman, de sub stăpânirea muscalilor, cu care am mai făcut eu afaceri. Sfătuindu-ne și înțelegându-ne, am



cumpărat noi, acolo la Tighina, cinci sute de batali: frumoasă și bună marfă. Am plătit câte-o rublă bucata.“. Apoi, drumurile se diversifică: negustorul trece Nistrul la Cernăuți, ajungând la Liov și, mai departe, „la Ștrațburg ș-am vândut batalii c-un galbăn bucata – și i-au luat alți negustori, să-i ducă la un târg care se chiamă Pariz“.

În aceste peripluri repetate, prezența civilizației occidentale se face simțită încă de la trecerea graniței înspre nemți și „franțuzi“, pentru că, de acolo înainte, călătoriile se fac cu trenul, mijloc de transport necunoscut de oamenii de aici, prilej de mirare în atmosfera narativă de la han, dovadă fiind întrebarea pe care o pune „ciobanul de la Rarău“: „– Cum cu trenu? întrebă cineva cu glas gros și supărat.“. Pentru ciobanul de pe Rarău, trenul este o „ticăloșie nemțească“, iar negustorul îi explică în ce constă această mașinărie: „Sunt un fel de căsuțe pe roate, și roatele acestor căsuțe se îmbucă pe șine de fier. Ș-așa, pe șinele acelea de fier, le trage cu ușurință o mașină, care fluieră și pufnește de-a mirare; și umblă singură cu foc.“ Reacția oamenilor arhaici este de neîncredere și însuși moș Leonte zodierul, care știe semnele vremurilor, își face cruce. Mașina „umblă singură cu foc și trage după dânsa toate căsuțele. Apoi în acele căsuțe sunt ori oameni, ori mărfuri. Și batalii de la Tighina i-am încărcat în acele căsuțe. Și merg foarte bine, fără scuturătură și fără nacaz; numaicât e-un huiet mare de trebuie să grăiască oamenii unii cu alții tare, ca surzii.“.

Dar nu numai vehiculele sunt deosebite: casele sunt cu câte patru sau cinci rânduri, după cum spune negustorul lipscan, iar oamenii sunt altfel îmbrăcați: „Cucoanele au toate pălării, iar boierii toți au ceasornic. Nu numai boierii, ci și lucrătorii mai saraci.“. Moș Leonte, un alt personaj-narator, este impresionat negativ de pălăriile femeilor: „– De ceasornice nu mă mir... întrerupse moș Leonte; dar femeile cu pălării, drept să-ți spun, mie nu-mi plac.“.

Mâncarea nemților este iarăși o pricină de mirare pentru oamenii coborâți din munte: „Mare iarmaroc cât lumea asta, și comédii, și muzici, și nemțaria pământului bând bere. Cine n-a gustat, oameni buni, asemenea băutură, să nu fie cu părere de rău. Căci e-un fel de leșie amară.“ Nemții nu știu nici ce este vinul. Oamenii veniți de sus, fiind veritabili munteni din timpurile vechi, au credința că în acele locuri se mănâncă mătă, broască și guzgan. Dar negustorul răspunde că altele sunt mâncărurile de acolo: „cartofe, sodom, – și carne fiartă de porc ori de vacă“.

Carnea fiartă este un produs alimentar fără nici o prețuire din partea muntenilor, care-i compătimesc pe nemți, fiindcă nu au nici „miel fript tâlhărește și tăvălit în mojdei“, nici „pui în țâglă“, „nici sarmale, nici borș. Nici crap la proțap.“. Fără aceste alimente, esențiale în lumea pescarilor și a vânătorilor coborâți direct din poveste, civilizația occidentală se dovedește total neatractivă: „– Apoi atuncea, urmă. căpitanul Isac, dacă nu au toate acestea, nici nu-mi pasă! să rămâie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei.“.

Avantajul nemților, după cum remarcă moldovenii, este totuși că au o mare prețuire pentru carte, iar dreptatea este stabilită după reguli stricte, care-i plac răzeșului prezent la discuție: „Eu am cunoscut acolo un morar care s-a judecat pentr-un petic de moșioară cu împăratul. Și dac-a avut dreptate, judecătorii i-au dat dreptate împotriva împăratului.“.

Conflictul dintre două moduri de viață, unul arhaic, bazat pe eresuri vechi, altul cu o civilizație tehnică bine dezvoltată în cadrul epocii, descris într-o atmosferă colocvială și ironică, trece și el într-un spațiu de așteptare, o dată cu încheierea povestirii negustorului lipscan, care se întoarce cu mare cinste în țara Moldovei, pentru că are „strașnice îndreptări și mai ales o scrisoare de la nănașul meu dumnealui aga Temistocle Bucșan.“. Negustorul, încă holtei, venit cu podoabe pentru femei de prin țările străine, nu poate să nu remarce, în plină sărbătoare bahică a vinului, după ce îi dă hangitei „o zgărdiță de mărgele“, frumusețea femeii: „Să spuie toți dacă au văzut vreodată zgărdiță mai minunată la o muiere mai frumoasă!“ (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 6/ p. 140.** Sesizați și comentați dimensiunea fabuloasă a acestor elemente de civilizație în imaginația ascultătorilor.

Minunățiile pe care le vede negustorul lipsan sunt multe, fiind împărtășite tuturor celorlalți: „Nu m-am ferit așa tare, [...] căci n-am prea văzut aceste dihanii“. Concepția populară este că în țara nemților se mănâncă mătă, broască și șobolan, în timp ce în realitate mâncărurile constau în „cartofe, sodom, – și carne fiartă de porc ori de vacă“. Nemții au o țară bine orânduită, cu legi drepte și drumuri bine construite și bine păzite, astfel încât pe jupânul Dămian Cristișor nu îl deranjează nimeni.

Ascultătorii de la han sunt personaje sceptice față de cuceririle noii civilizații, de aceea receptează în mod ironic povestirile despre o lume diferită de a lui. Ideea că oamenii ar putea să se plimbe cu roți de fier, în case pe șina ferată, i se pare ciudată. Oamenii arhaici nu pun un prea mare preț pe „cuceririle“ lumii noi, pentru că treptele esențiale ale vieții, nașterea și moartea, nu sunt controlate de acestea. (H.S.)

## **Orb sărac**

Această povestire, la fel de rafinată ca toate celelalte din acest adevărat „Decameron“ românesc, ea însăși, la rândul ei, structurată telescopic, prin tehnica povestirii în povestire, aduce în rim-plan alți doi naratori, de data aceasta bătrâni: „O babă și-un moșneag ieșiră către lumină dinspre carăle lipscanului. Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puțin înălțat și părând a asculta cu mare luare-aminte zvoana și glasurile de la focul nostru.“. Imaginea este atemporală, iar cei doi par a fi desprinși dintr-o stampă amintind de „Legendele Olimpului“: „Bătrânul e orb, mi-am zis eu privindu-l. Pare a-l trage baba după dânsa c-o frânghioară; însă el pășește pe urma ei fără greș către mirosul fripturii și larma sfatului.“.

Hainele bătrânilor, ale orbului și ale liței Salomia, sunt simple, contrastând puternic cu ținuta de oraș, pentru că cei doi provin din zonele de munte: „Baba purta broboadă de ștergar alb, catrință și sumăieș scurt. Orbul era și el îmbrăcat ca muntenii, cu pălărioară neagră și strai alb, iar cojocelul îl ținea numai pe umeri.“. Ritualul apropierei de foc este precedat de o anumită ritmică a gesturilor: „și de sub cojocel, de la subsuoara stângă, îi atârna cimpoiul, cu clonțul spre pământ... Când se simți aproape, orbul se opri, numai baba mai făcu câțiva pași către foc. El se opri și lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă.“.

Orbul, **personaj emblematic**, cu o lungă tradiție în literatură, începând cu Homer, marele cântăreț al mâniei lui „Ahil Peleianul“, aici însă cerșetor, inițial nu e primit în spațiul poveștii: „Baba, care adusesse pe cerșetor, se arată supărată fără pricină, când moșneagul păși cu mâinile întinse spre noi.“.

– Nu înțeleg de ce nevolnicii și calicii încurcă petrecerile oamenilor!

– Să nu te superi, soră Salomie, se întoarse către ea cerșetorul, căci supărarea-i de la Necuratul.“

Faptul că este infirm, lipsit de darul vederii exterioare, compensat însă cu „destulă înțelepciune“ și cu darul muzical al lui Orfeu, este o consecință a unei întâmplări din trecut, rememorarea acesteia fiind alt motiv narativ pe care personajul narator și-l asumă. Orbul are o **istorie bizară**: el nu s-a născut fără vedere, dar la un moment dat a observat cum scânteie mărgăritarul, piatră prețioasă ivită din spuma mării, ca zeița Venus, chiar descriind misterul prin care aceasta se naște: „Cum îi acumă, într-o noapte de toamnă, când marea-i lină, ies anume scoici la mal și se deschid la lumina lunii. Și aceea în care cade o picătură de rouă se închide și intră la adânc. Iar din acea picătură de rouă se naște mărgăritarul.“. Sunt incluse aici **simboluri** profunde ale scoicii și ale perlei: scoica reprezintă spirala vieții, modul în care se structurează



materia stelară în univers, în timp ce perla este un nucleu condensat de lumină, modul perfect imagistic în care se realizează creația.

Călătoria orbului este o aventură a cunoașterii, pentru că el se integrează pe rând în comunități diferite, a pelerinilor cerșetori, existenți din cele mai vechi timpuri, a ciobanilor care, prin transhumanță, repetă mitul „Mioriței”, aspirând la integrarea într-o lume situată dincolo de limitele vizibile ale cosmosului, în transcendent. Este o încercare de ascensiune într-o civilizație arhaică, păstrând, sub formă de mimesis, relicve ale hierofaniilor din timpul originar. Ciobanii se află cel mai aproape de natură și de arhăitate, pentru că Dumnezeu existând panteic în semnele vremii, ca un imens ochi transcendent, o poartă de cunoaștere și de trecere spre altă lume.

Orbul, personaj cu adâncă vocație religioasă, știe să cânte din cimpoi și deține taina sunetelor, din moment ce misterul vederii i-a fost închis de o putere divină: „Puse oala la pământ și se așeză turcește lângă ea. Trase spre el pliscul cimpoiului și umflă c-un răsunet adânc foiul. Cuprinzând instrumentul sub cotul stâng, îl strânse, și el tipă o dată scurt, ca și cum l-ar fi durut.”

Cântecul orbului, o variantă de o sonoritate adâncă a „cântecului mioarei”, a „Mioriței”, este copleșitor, conținând acel sentiment practic inexistent la alte popoare, **dorul**: „S-aude, s-aude/ Departe, la munte,/ Gomăn gomănaș/ De trei ciobănași;/ Oile pornind.../ Mări s-au vorbit/ Și s-au sfătuit/ În apus de soare,/ Ca să mi te-omoare,/ Umbrele când cresc,/ Neguri se opresc/ Pe munți și pe ape, —/ Dorm oile toate...”. Reacția ascultătorilor este pe măsura frumuseții cântecului, un adevărat elogiul adus celei mai frumoase balade populare românești: „Ciobanul cel prost și supărat de la Rarău, cum și monahul care se ducea la Sfântu-Haralambie plâneau pe locurile lor fără nici o rușine.”. Meșteșugul cântecului, mărturisește orbul după ce mănâncă tradiționalul pui la grătar, l-a deprins de la niște baci bătrâni, după care a ajuns „sub mână unui calic bătrân, care nu era orb cu adevărat, dar știa să cerșească foarte frumos, cântând creștinilor cântece spre a fi miluit”. Acesta avea obiceiul de a se închina pe la toate icoanele din biserică, pentru a i se ierta păcatele cele multe, datorate hoției, singurul mijloc de existență, deoarece calicul fura, de foame, câte un miel sau o găină, atâta timp cât avea nevoie. Orbii, confrerie ciudată de oameni dedicați cunoașterii adânci a tainelor lumii, prin alte simțuri decât vederea, orientate inițiativ, personaje similare cu cele din „O mie și una de nopți”, vizitează fără nici o opreliște țara muscalilor: „Cu acel calic bătrân am trecut printre moscali și nimeni nu ne-a oprit, nici cei mari, nici cei mici, căci și-n acea țară a am trecut printre moscali și nimeni nu ne-a oprit, nici cei mari, nici cei mici, căci și-n acea țară a lor cerșetorii sunt oamenii lui Dumnezeu și n-au nevoie de hârtie cu pecete.”. Peregrinările orbilor îi duc mai departe, într-un tărâm magic, situat în drumul spre Chitai, până unde se aude limba tătară, pentru că lumea, pentru aceste personaje cvasiatemporale, nu are limite spațiale. Viața celor fără vedere este și ea plină de evenimente, unele tragice (Ierofei pierde la o petrecere, într-o bătaie, în miez de noapte), cele mai multe însă ținând de acest ciudat handicap al cecității, care poate conduce la pierderea reperelor spațio-temporale exterioare. Orbul, lipsit de imaginea proprie, se conduce la pierderea reperelor spațio-temporale exterioare. Orbul, lipsit de imaginea proprie, se conduce la pierderea reperelor spațio-temporale exterioare. Orbul, lipsit de imaginea proprie, se conduce la pierderea reperelor spațio-temporale exterioare.

Reintrarea în **timpul arhaic al povestirii** se face încet, cu precauții, orbul aducându-și aminte de o întâmplare din vremea tinereții sale. Duca-Vodă, Antihristul care se ridicase împotriva țării Moldovei, punând biruri mari asupra oamenilor simpli, prin ceea ce devenise „hoția domnească”, este vestit, într-o noapte, că domnia lui se apropie de sfârșit. Într-o țară ca Moldova, în care prezența divină se simte la tot pasul, căderile de la domnie sunt vestite prin semne miraculoase: „Atunci, îndată după această rugăciune, s-a clătit racla sfintei. Și poporul fiind de față, în ziua de 14 ale lunii lui octomvrie, la amiază, s-a întunecat cerul, s-au tulburat stihiiile, s-a prins a bate o zloată cu vifor. Iar până a doua zi s-a pus troian.”. Vodă, care plecase cu averile sale, strânse cu forța, le pierde, fiind atacat de joimiri. Demonul cu care făcuse pact de vânzare a sufletului, vine să-și ia plata:

„— A venit vremea, luminate Doamne, să-ți dai socotelile și să plătești ce-ai iscălit.



Căci el făcuse zdelcă și pusese iscălitură și pecete, ca să poată izbândi atâta urgie asupra lumii.

Duca-Vodă a înghețat în patul lui de argint, auzind glasul. După aceea a răsărit ca sub bici și-a răcnit la slujitori să-i înhame telegarii la carâte. [...] Iar acolo, odată cu viscolul, l-au ajuns niște joimiri leși și l-au prins, prădându-l de bani. Vestitorul nopții fiind de față, râdea, și l-a dat pe mâna acelor dușmani.“

Deznodământul vieții omului condamnat chiar de forțele diavolești de care fusese propulsat la putere este simplu: el va fi dus până la granița cu leșii de către joimiri, unde își va pierde viața, urmat până în mormânt de blestemele oamenilor simpli:

„— N-avem lapte, n-avem vaci, mămucă; n-avem, că ni le-a mâncat Duca-Vodă, mânca-l-ar temnița pământului și viermii iadului cei neadormiți.“

Topografia Moldovei este fantastică, voievodul cel puternic și rău pierzându-și viața în târâmurile afurisite. Sfârșitul povestirii este simplu: orbul se întoarce din spațiile fascinante ale povestirii, fiind recunoscut de către comisul Ioniță, care își amintește de un Constandin rătăcit în lume, și se afundă în cântec, zâmbind cu ochi inexpressivi în tunicul lui. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 7/ p. 147.** În călătoria sa, orbul pătrunde și se integrează temporar în: • breasla „bacilor vechi din pustie“; • breasla „calicilor orbi“ itineranți; • tagma necredincioșilor. Motivați desprinderea lui succesivă de aceste confrerii.

Orbul reprezintă, în mod simbolic, persoana căreia îi este refuzată cunoașterea aparentă a lumii, a universului material. (Un personaj de același tip este și orbul din romanul „Zahei Orbul“, de Vasile Voiculescu.) De aceea, orbul dobândește o cunoaștere profundă, având o înțelepciune intrinsecă. Vederile pierdute se traduc, în timp, prin cunoașterea eternă a lucrurilor naturii: se știe că Odin sau Wodan (Wotan), zeul german suprem, și-a pierdut un ochi pentru a dobândi înțelepciunea, sorbind din apa cunoașterii eterne. Orbul din povestirea lui Mihail Sadoveanu dobândește cunoașterea trecând succesiv prin diverse trepte de inițiere. Faptul că aceste confrerii sunt mărginite, limitându-se, uneori, la acte reprobabile, marchează hotărârea orbului de a se despărți de ele.

**Ex. 9/ p. 147.** Recunoașteți și comentați semnificația călătoriei de întoarcere acasă a orbului, alegând dintre: • regăsirea obârșiilor (familia, satul, hanul); • descoperirea trecerii ireversibile a timpului; • eliberarea de legăturile lumești; • dorul de meleagurile natale; • renunțarea la pribegie; • nevoia de stabilitate; • dobândirea unor bunuri materiale; • dragostea pentru lița Salomia.

Întoarcerea în ținuturile natale marchează o nostalgie a originii, a punctului de plecare, similară cu aceea a protagonistului acțiunii din basmul „Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte“, de P. Ispirescu. Renunțarea la pribegie poate fi și o reluare a obiceiurilor luptătorilor din vechime, de a fi sub arme până la o vârstă înaintată, după care primeau o bucată de pământ, pentru a-și duce traiul.

Călătoria spre casă a celor doi bătrâni, reiterând mitul lui Filemon și Baucis, reprezintă o adevărată epopee, pentru că orbul, trecut prin atâtea locuri, trebuie ghidat de o călăuză devotată. El analizează faptele oamenilor din jurul său, orbirea lui fizică fiind înlocuită de o iluminare spirituală, de dobândirea „ochiului ascuns“ al atlanților.

**Ex. 1/ p. 148.** Demonstrați că relatarea despre domnia lui Duca-Vodă făcută de orb este o povestire în povestire, luând în considerație următoarele: • legătura acesteia cu povestirea principală; • schimbarea personajului principal; • modificarea perspectivei narrative (de la persoana I la persoana a III-a); • succesiunea momentelor subiectului (expozițiune, intrigă, desfășurarea acțiunii, punct culminant, deznodământ).



Povestirea despre Duca-Vodă este inserată în firul narativ principal, ea fiind preluată din cronica lui Ion Neculce. Vremea Duca-Vodă este una dezastruoasă pentru locuitorii țării, domnitorul, în fuga sa, fiind blestemat de oamenii simpli întâlniți în cale.

Tehnica „povestirii în povestire” sau a „povestirii cu sertare” se întâlnește în opere literare mai vechi („Decameronul” lui Boccaccio sau „O mie și una de nopți”), dar și în scrierile moderne. Astfel, Marcel Proust, în romanul „În căutarea timpului pierdut”, folosește un alt procedeu, al memoriei involuntare, timpul narațiunii schimbându-se în mod frecvent. În povestirea „Orb sărac”, proiectată în ansamblul cărții „Hanu Aneței”, se înregistrează o înrămare succesivă a povestirii, de la cadrul cel mai larg, general, al atmosferei de la han, care devine spațiu al poveștilor, la preparativele narrative din povestirea în cauză, în care se inserează, la rândul ei, istoria cruntă a lui Duca-Vodă.

Ex. 5/ p. 148. Recitiți legenda nașterii „mărgărintarului” și puneți-o în relație cu simbolismul perlei și al scoicii.

Scoica este asociată cu nașterea atipică. Zeii sau zeițele se nasc din scoici sau din ouă coborâte din cer. Ființele nemuritoare provin tot din acest „ou” primordial. În „Mahabharata” (cartea I, „Adiparva”), oul este asociat cu ideea de creație eternă: „În lumea aceasta, când fără strălucire și lumină ea era înfășurată de negură din toate părțile, a apărut dintru începutul (acelei) yuga, ca întâia cauză a creației, un ou uriaș, sămânța veșnică, care se numește Mahadivya.”. Perlele și mărgăritarele se aseamănă cu oul, având aceeași simbolică, a nașterii miraculoase, diferită de cea biologică. Un erou celtic, Cuchulainn, se naște de trei ori, ceea ce implică noțiunea de înveliș protector, de „scoică a vieții” („life shell”). Caracterul ascuns al mărgărintarului și scoica protectoare în care el crește induc noțiunea de perfecțiune, de veșnicie. (H.S.)

#### ADDENDA

G. Călinescu, 1945

„La crăsmă oamenii vin să se veselească de mirosul și gălgâirea vinului, iar solitudinea e interpretată ca vârstă de aur și natura ca un izvor de lapte și miere. Eroii plutesc într-o stare de fericire statornică, aducând laude roadelor pământului care nu cer nici o sfortare din partea individului. Naivitatea schilleriană ia forme pantagruelice. Balta colcăie pe dedesubt de pește și pe deasupra de rațe. Pădurea foiește de cerbi. Scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care și-a împropătat paleta, eliminând liniile melancoliei și înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalității, refăcând în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum câteva secole, cu oameni în zdrențe, umflându-se cu vin și contemplând cu ochi lacomi mari bucăți de cărnuri fripte, Olanda urcioarelor de vin și a meselor de bucătărie pline cu vânat și pești. Până și pesimismul schopenhauerian apare ca un calm kief, în forma unei mari bucurii a oricărei vietăți comestibile de a participa la prefacerile materiei, de a mânca și a se lăsa mâncată [...] Hanu-Aneței este capodopera idilicului jovial și a subtilității barbare. Formal, scrierea e un fel de Decameron în care câțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote, în sine foarte indiferente. Esențială este starea de fericire materială înfăptuită de oaspeți. Ei trăiesc la modul Canaanului, ospătând numai cu carne friptă și bând vin, însă după o rânduială care cere inițiere. Vinul e adus de Aneța în cofăiel plin, cu ulceică mereu nouă. Înainte ca povestitorul să-și înceapă istoria, toți vără ulcele în cofăiel și lăutarii cântă. Din când în când Aneța aduce de la foc pui fripti în țigla.”

### Concepte operaționale

**POVESTIRE.** Termenul provine din *a povesti, poveste*, derivat din sl. *povesti*. Uneori povestirea se confundă cu narațiunea, din cauza semantismului identic al verbelor „a povesti”, „a nara”. Se definește ca o *narațiune subiectivizată*, în care atenția se focalizează nu asupra personajului, ci asupra atmosferei. Povestirea este incipientă în basm și se constituie târziu ca o specie aparte, confundându-se de cele mai multe ori cu nuvela. Deosebirea dintre ele se face în primul rând prin procesul de focalizare asupra faptelor prezentate: nuvela se concentrează asupra personajului, povestirea este creatoare de atmosferă.



Caracteristici ale povestirii sunt: a) **oralitatea**: la început povestirea a fost o prelungire a genului oral, un mod de comunicare, de transmitere a evenimentelor; b) **ceremonialul**: dialogul din povestire este întretinut de convenții, cuprinzând modul de încadrare a povestitorului, motivarea împrejurărilor ce declanșează povestirea, formulele de adresare narator-povestitor; c) **atmosfera** este creată de „ceea ce va urma”, stabilind un **spațiu virtual de așteptare**.

Un scriitor incipient de povestiri în literatura română este Ion Neculce, cu cele patruzeci și două de legende ale lui din „O samă de cuvinte”. Autori remarcabili de povestiri sunt Ion Creangă („Moș Nichifor Coțcariul”), Ion Luca Caragiale („La hanul lui Mânjoală”, „Kir Ianulea”), Gala Galaction („Moara lui Călifar”), Ion Agârbiceanu („Mistrețul”, „Bunica”), Mihail Sadoveanu, (în memorabila demonstrație naratologică „Hanu Ancuței”), Pavel Dan („Copil schimbat”), Vasile Voiculescu („Pescarul Amin”, „Lostrița”, „În mijlocul lupilor”). Ștefan Bănulescu („Dropia”) (H.S.)

*Manualele ART, ROSETTI*

## VASILE ALECSANDRI

### Balta-Albă

Povestirea „Balta-Albă” (1847), una dintre cele mai izbutite lucrări în proză ale lui Vasile Alecsandri, se înscrie în tema bogată a **călătoriilor romantice**, evocând un tărâm îndepărtat de lumea civilizată, aproape pustiu, remarcabil prin sălbăticia sa, vechile ținuturi ale Brăilei, acoperite de praf, unde existența se desfășoară netulburată, în ritmul venirii și plecării păsărilor și al anotimpurilor. Narațiunea, având structură de „povestire în povestire”, începe la o cafea, în atmosferă vagă de banchet platonician, mai mulți prieteni fiind lungiți pe divanuri, după obiceiul oriental. Natura este, și ea, adecvată poveștilor, cerul având „nori vineți, care se spârgea deasupra Iașului, cu gând de a-l spăla de glod și de păcate.”

Naratorul este un zugrav francez, un **străin** (ca în „Scrisorile persane” ale lui Montesquieu), care își povestește impresiile de călătorie. Acesta, deși nu știa la început că Moldova și Valahia se află în Europa, constată cu surprindere că oamenii de aici sunt civilizați, că nu sunt chiar niște sălbatici, canibali, precum cei întâlniți de căpitanul Cook în peregrinările sale.

Mai întâi, ca în toată epoca romantică, drumul străinului este o **aventură a spațiului**, cu toate meandrele geografice complicate ale acestuia: el pleacă din Paris, ajunge la Viena, apoi se îmbarcă pe un vapor care coboară pe Dunăre până la Marea Neagră, fără a se mai opri nicăieri, constatând „sălbatica frumuseță a malurilor acestui râu între Banat și Severin.” Munții plini de peșteri, pădurile sălbătice, ținuturile Porților-de-Fier și ale orașului Turnu-Severin sunt lucruri de mirare. Ceea ce nu știe străinul este că la porțile Europei se află nu Turcia, ci Valahia, nedumerire ce se lămurește curând: „În sfârșit căpitanul, ce vorbea puțin franțuzește, îmi tălmăci că pământul ce se vedea de-a stânga noastră se numea Valahia și că era locuit de un neam de oameni cu totul străini de nația otomană”. Neștiința francezului nu se datorează lipsei de strădanie la învățătură, ci profesorului său de geografie, care nu știuse nici el acest lucru: „Atâta numai voi mărturisi că, de aș fi avut atunci sub mână pe profesorul meu de geografie, l-aș fi trunchiat în Dunăre!”.

Văzute din mersul vaporului, locurile sunt pline de un pitoresc aparte, dat de **concesiunea insolită de câmpii și de bordeie**: „Din vreme în vreme însă zăream câte o ființă mică pe acele câmpii fără margini sau câte o adunătură de bordeie acoperite cu stuh”. Intrând în **un teritoriu străin**, cu atâtea cunoștințe false de geografie și atâtea prejudecăți, neînlăturate în Occident uneori nici până astăzi, călătorul se așteaptă la mari primejdii, înarmându-se eventual „împotriva fearelor și a cetelor de hoți”. Dar ideile sumbre i se schimbă la întâlnirea consulului Franței în Valahia.



De acum traseul călătorului se modifică, la auzul unui zvon despre o baltă făcătoare de minuni, în jurul căreia se îngrămădesc mii de peregrini. Satele sunt aceleași ca peste tot, bucolice, pline de o liniște în care oamenii își duc o viață normală, fără prea mare zbucium, urmând spiritul molcom al omului crescut la țară. Călătoria până la acel loc plin de minuni este dificilă, cu mijloace precare, nu cu un malpost sau cu o diligență, ci cu „o cutioară plină de fân, pe patru roți de lemn cu schițele stricate“. Căruța, vehicul nemaivăzut de francez până atunci, este trasă de patru cai mici, mânați de „un om sălbatic, bărbos, strențeros și înarmat cu un harapnic lung de un stânjin“. Căruța nu este totuși de ignorat ca mijloc de transport, căci, prinzând brusc viteză, fuge „ca un șerpe“ de sub călător, francezul este surprins și aruncat pe spate, „făcând în aer o tumbă neașteptată“. Întâmplarea stârnește râsul, astfel încât oamenii din jur încep să strige: „neamțul dracoli“. Călătoria devine o veritabilă *steepchase* (cursă cu obstacole), francezul fiind răsturnat pentru a doua oară, când căruța se rupe și rămâne cu trei cai, cu trei roți și cu poștașul „aninat ca un scai de coama lăturașului“. Cursa rapidă, amețitoare, se încheie, în felul acesta, comic, cu șăuașul și cu francezul pe jos. Poștașul recuperează roata ruptă, leagă cei trei cai de restul trăsurii, în timp ce șăuașul este lăsat în mijlocul pustietăților, cuvintele adresate de poștaș, comice, sunând cam așa pentru urechile francezului: „manca-te-ar lup!“. În cele din urmă, după ce stelele și luna se ridică pe cer și după ce comedia drumului rapid se sfârșește, cei doi drumeți, francezul și poștașul, ajung la capăt, „pe malurile unei bălți late, care steclea ca o tablă de argint la razele lunii“. Locul este atât de minunat, încât peste zece mii de oameni se aflau în jurul acelei bălți, vindecându-se de tot soiul de boli, de la surzenie la bătrânețe. O misterioasă „fântână a tinereții“, de felul celor căutate în America de Sud.

Așezarea este diferită de ceea ce francezul își închipuise: nu este un loc ca Marienbadul, Emsul sau Badul, nu se află nici tractir, nici paturi elastice pentru odihnă, ci doar „un sat alcătuit de bordeie coperite cu stuh și coronate de cuiburi de cocostârci“. Primirea într-un asemenea loc este plină de pericole și de peripeții: străinul e înconjurat de „un escadron de câini“, care țin neapărat să-și înfigă colții în carne de francez și, în plus, pare că nimeni nu se află în aceste pustietăți. Salvarea vine în limba franțuzească, în apropiere auzindu-se deodată *c'est charmant! c'est adorable! c'est original!*, motiv pentru care francezul crede că a întâlnit compatrioți de-ai lui. Vorbitorul, un român, îl va striga pe străjer, singurul de altfel în stare să-i dea ajutor în beznă noaptea. Întâlnirea dintre cei doi este, la fel, comică: străjerul este „o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fițoasă“. Ca să se înțeleagă, cei doi joacă o adevărată pantomimă: francezul se încordează și ia o poză marțială, în timp ce străjerul îi spune „hai, domnule!“, cu o voce groasă, menită să impresioneze. Dar atitudinea impunătoare a străinului nu ține prea mult, căci francezul se lovește cu fruntea de pragul de sus al ușii și este azvârlit din nou, cu zece pași înapoi, în timp ce străjerul, care îi dăduse „casă, pat, așternut și noapte bună!“, adaugă, ca un laitmotiv, „neamțo dracoli!“.

A doua zi, situațiile imprevizibile îl surprind din nou pe vizitator. Francezul, care nu se dumirise în ce țară intrase, evident a contrastelor, observă toalete europene și șarete venite cu tot dichisul din locuri încă neștiute: „[...] a doua zi dimineața am văzut o mulțime de calește evropienești pline de figuri evropienești și de toalete evropienești! Nu puteam crede că eram treaz și mă socoteam a fi față la vreo fantasmagorie nepricepută; fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfățișa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Franția cu șlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziane cu costumuri străine și originale.“. Contrastul este cu atât mai mare, cu cât bălciul are bogați care trag din ciubuc, situați alături de săraci care se pârlesc la soare. Luxul echipajelor care aleargă de-a lungul bălții se amestecă într-un mod curios cu „ticăloșia sa pitorească“. Pe marginea drumului se observă „trupuri de oameni lungite goale“, care par a fi piște leșuri, „mănjite cu glod din cap pân-în picioare.“ Balta este plină de zgomote, de un „amestec nevinovat de sexuri“, și „vuia de răcnite și de râsuri“. Imaginile unor Venere desprinse din apa râului, într-un ciudat



peisaj paradiziac, sunt exotice, trimițând cu gândul la un peisaj păgân, la un tablou de Ingres: „Cum mă depărtam de mal, deodată mă trezii între patru femei, carele, întocmai ca niște naiade, erau coperite numai cu vâlul cristalin al apei!... E de prisos să adaug că mă îndepărtai iute de ele, rușinat și cerându-le *pardon*“.

În această mulțime sunt întâlniți și salvatorii francezului, care aude vorbindu-se despre „un biet străin, un francez, carele sosise de un ceas acolo și care de un ceas se primbla pe uliți încungiurat de o claie de câini, căutând un tractir“. Cei trei devin prieteni cu străinul și îi dau toate explicațiile necesare: „Iată un târg de câteva mii de suflete, un târg ce s-a înființat în câteva zile și care peste câteva săptămâni se va șterge de pe fața pământului, întocmai ca Babilona, ca Niniva ș.c.l.“. Aventura continuă, întrucât cei patru călători ajung la o casă unde servesc mâncăruri în același mod în care-l servea Lăzărel din „**Zodia Cancerului**“ pe abatele de Marenne: „Pe urmă bătu din palme și trii slugi intrară aducând, unul o tabla cu pâine albă, al doile un castron cu borș, iar al triile câteva butelci de Bordeaux“. Sunt aduse și alte bucate originale, iar poziția în care se mănâncă îl încântă pe străin.

Seara, aventura nu contenește, pentru că vizitatorii se duc din nou „pe malul bălții, cu gând de a face o primblare cu *vaporul*!“. Ideea de vapor este comică pentru francez, fiindcă în locul unei mașinării complicate, vede „o plută de grinzi, având un cort mare drept coperiș și două roți mici de moară aninate pe marginile ei“, învârtite de patru oameni. Pe acest „vapor inopinat“ se vor sui „vro triizeci de persoane, dame și cavaleri, precum și o bandă de lăutari țigani“. Surprizele continuă când străinul ajunge la un bal mascat, unde participă două sute de persoane, dintre care și „câteva dame românce tinere și frumoase și când le auzii pe toate vorbind limba franțeză întocmai ca niște pariziane, credeți-mă că mă socotii în palatul încântat al unui vrăjitor“. Străinul trăiește chiar momente de fascinație: „Ochii damelor atât de fermăcători, zâmbetele lor grațioase, glasurile lor dulci, taliile lor bine făcute și care se mișca rapide în figurile contradanțului.“, încât concluzia este uimitoare: „Valahia este o țară plină de minuni! una din țările care sunt descrise în Halima!“.

Întrebarea de la sfârșitul textului este retorică, plasând întreaga imagine creată a acestei lumi insolite și fermecătoare într-un con de ambiguitate: „nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau de este o provincie sălbatică“. Mai ales că stăpânii acestor locuri răsar de nicăieri, pentru a se distra foarte puțin și a dispărea în același mod misterios în care apăruseră. (H.S.)

### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ROSETTI)***

**Ex. 2/ p. 127.** Identificați motivul călătoriei „zugravului“ francez, alegând între: moda vremii, curiozitate, dorință de cunoaștere, spirit de aventură, plictiseală, câștig material, snobism, fugă salvatoare.

Motivul călătoriei derivă din plictiseala acumulată în același spațiu de conviețuire, din curiozitate pentru spații necunoscute, din fuga de o civilizație împovărătoare. Civilizația copleșește, iar adevărata natură a omului se descoperă tocmă în mijlocul sălbăticiiei, unde ființa umană nu mai este apărută de artefactele unei civilizații îmbătrânite, al cărei exponent este, la rându-i, supus vitregiei trecerii timpului.

**Ex. 6/ p. 127.** Justificați de ce în scena scăldatului în baltă acel „amestec nevinovat de sexuri“ îi sugerează călătorului o imagine a paradisului.

Paradisul este asociat, de cele mai multe ori, cu imaginile acvatice, dar și cu goliciunea trupească a primilor locuitori ai grădinii edenice. Apa, după cum se știe, are valențe magice deosebite: ea are o funcție thanatică, derivată din complexul Ofeliei (personajul feminin din „Hamlet“, de William Shakespeare), o funcție erotică, prezentă și într-o nuvelă de Mihai Eminescu.



„Cezara“, când, pe întinsul mării, se pot vedea, nu departe de insula lui Euthanasius, două schelete îmbrățișate, funcția de generatoare a vieții, de energizare a lumii, de purificare prin potop și înlocuire a generațiilor învechite de oameni.

Aici, apa și mulțimea de „sexuri“ nevinovate sugerează o vreme imemorială, când oamenii nu erau conștienți încă de nuditatea lor.

**Ex. 7/ p. 128.** Deliberați asupra încadrării autohtonilor (vizitiul, străjerul, „scăldătorii“) în categoria „bunul sălbatic“.

Tema aceasta este prezentă la o serie de scriitori cum sunt Montesquieu, în „*Scrisori persane*“, Jean Jacques Rousseau, în „*Émile*“, Voltaire, în romanul „*Candide*“. În lucrarea lui Vasile Alecsandri, „zugravul“ ar trebui să fie „civilizatorul“, pentru că vine dintr-o lume a Occidentului, dar nu este așa. Localnicii știu să vorbească perfect limba franceză, astfel încât el îi confundă cu niște călători francezi, se plimbă cu trăsurile în acest loc îndepărtat, au toalete ce rivalizează cu cele franțuzești. Singurii care fac excepție sunt vizitiul, străjerul, mai puțin „scăldătorii“, pentru că aceștia, prin nuditatea lor absolută, nu se deosebesc de ceilalți. De altfel, se cunoaște faptul că occidentalii considerau baia un obicei dăunător, în Evul Mediu spălându-se la intervale mari de timp, de ordinul lunilor. Aparenta sălbăticie a personajelor derivă din frumusețea naturii, din peisajele paradiziace ale locului.

**Ex. 9/ p. 129.** Pentru Vasile Alecsandri leacul împotriva inactivității și a plictiselii este **călătoria**. Comentati rețeta prescrisă prietenului său I. Ghica:

„... a suta parte dintr-un gram de călătorie în Austria, trei grame de călătorie în Germania de sus, o sută de grame de ședere la Paris, douăzeci de vizită la Expoziția din Londra, cincizeci de turism în Italia, totul înghițit sub formă de pilule timp de mai mulți ani consecutivi și ștopit cu apă curată de Lethe...“

Călătoria este o posibilitate a omului de a scăpa de banalitatea cotidiană, de a exploata un „instinct de nomad“ și a satisface „demonul turistic“, după afirmațiile lui G. Călinescu. De aceea, peregrinarea prin țări străine este benefică. Vasile Alecsandri a călătorit, probabil astfel motivat, prin Germania, Italia, Olanda, Paris și prin toate celelalte orașe și puncte turistice importante ale Europei: Aix-les-Bains, Torino, Triest, Pesta, Gibraltar, Tanger, Constantinopol, Balta-Albă. (H.S.)

#### ADDENDA

**G. Călinescu, 1941**

„Spiritual este de asemeni jurnalul călătorului francez la Balta-Albă, cu tot acel amestec bizar de evropenism maxim și primitivitate. Călătoria în Africa nu-i un simplu jurnal, ci un sistem narativ structurat pe principiul *Decameronului*, în care planul exterior e mereu străpuns de planuri lăuntrice.“

**Georgeta Antonescu, 2000**

„A.(lecsandri) călătorește cu diferite prilejuri prin Moldova, Muntenia, Bucovina și Transilvania, în partea europeană a Turciei, în Italia, Austria, Germania, Franța, Spania, Anglia, nordul Africii, din plăcere personală, pentru a o însoți pe Elena Negri, plecată în căutarea unei eline mai favorabile sănătății sale zdruncinate, sau cu însărcinări oficiale. Fiecare din aceste călătorii, ca și cele numai imaginate, lasă urme în creația sa în proză sau în versuri și se tipărește pe ecranul experienței omenești ce-i definește personalitatea publică și intimă.“



## CONSTANTINOS KAVAFIS

## Ithaca

**CONSTANTINOS KAVAFIS (1863-1933).** Unul dintre marii poeți neogreci, a cărui operă, de circa două sute de poeme, a circulat mai mult pe foi volante, fiind recuperată târziu și constituind obiectul a numeroase studii de istorie și de critică literară. Singurul volum de versuri publicat în timpul vieții, în 1914, cuprinde paisprezece poezii, la care se mai adaugă șapte

într-o nouă ediție, din 1920. Acest lucru nu a împiedicat ca poetul să se impună cu timpul drept unul dintre marii inovatori ai liricii grecești moderne, multe dintre poemele sale fiind adevărate capodopere, cum este „Ithaca”, evocator al insulei în care se întoarce, după douăzeci de ani, dintre care zece de peripeții pe mare; celebrul erou al războiului troian, Ulise.

„Ithaca” este o parabolă, o odisee poetică a destinului și în același timp un poem al călătoriei către sine, pe un motiv literar de largă circulație, preluat din epoea lui Homer. Ithaca e simbol și țintă a căutării nesfârșite, teritoriu unic, labirint interior, greu de găsit în vârtoarea vieții, în mijlocul valurilor nesfârșite ale mării. Aventurile aflării doritei insule rămân până și astăzi o probă decisivă a oricărui temerar pornit în căutarea locurilor mitice, de altfel temă fundamentală a poeziei lui Constantinos Kavafis: „Dacă pornești pe mare spre Ithaca,/ urează ca să-ți fie drumul lung/ și plin de aventuri, de cunoștințe./ N-ai teamă de Ciclopi, de Lestrigoni/ sau de Poseidon înfuriatul:/ nu-ți vor ieși în drum astfel de monștri/ cât timp ți-e gândul sus, și delicată/ emoția ce-ți tulbură ființa/ și trupul tău.” Călătoria, inițiativă prin excelență, de formare și de fortificare de sine, e o imersie în vremurile arhaice, populate cu ființe legendare, ce nu pot fi recuperate dintr-un prezent demitizat, rămase doar în amintire, o simplă imagine virtuală, fără conținut, într-o lume din care zeii vechi au plecat demult.

Dând sensuri adânci aventurii anticului corăbier, Kavafis, și el un pelerin prin labirinturile lumii, își dorește calea cunoașterii, în fond a vieții, cât mai lungă, esențială fiind nu sosirea la destinație, ci bătălia cu apele involburate. Spațiul se cere explorat cu grijă, pregătit pentru noi descoperiri, în dimineți solare, clasice: „Urează-ți ca să-ți fie drumul lung/ și multe diminețile de vară/ care te vor vedea intrând – și cât de vesel! –/ în porturi ce-ți erau necunoscute.” Marea, necunoscută, plină de mistere, oferă o inițiere deplină asupra rosturilor adânci ale lumii, în latură sacră și profană, în „târguri feniciene”, pentru a cunoaște plăcerile lumii, căci aici se pot cumpăra „abanos,/ mărgăritare și mărgean și ambră,/ balsamuri voluptuoase de tot felul,/ balsamuri voluptuoase cât mai multe”, dar și „în cetățile Egiptului”, unde se poate primi învățătura adâncă, ezoterică, destinată numai marilor inițiați.

Ithaca este numai un prilej pentru marea călătorie, pentru rătăcirea nesfârșită pe mările lumii și pe cele interioare, într-o benefică oprire a timpului, într-o posibilă uitare de sine, sub semnul sub semnul împlinirii unui destin: „Ithaca pururi s-o păstrezi în gând./ Destinul te va scoate la țarmul ei odată,/ dar nu fi prea grăbit. Călătoria/ mai bine să dureze ani de-a rândul./ și-ntr-un târziu la țarmul insuliței/ să tragi, bogat de tot ce-ai câștigat pe drum./ fără s-astepti acolo o altă bogăție”. Ulise cel modern, visând la o Penelopă eternă, ideală, e predestinat a fi un veșnic rătăcitor, asemenea olandezului zburător sau corăbiilor sortite să colinde la nesfârșit mările și oceanele lumii. Răsplata, târzie, va fi în înțelepciune, în „tot ce-ai câștigat pe drum”: „Insula ta ți-a dat în dar călătoria,/ căci fără ea n-ai fi pornit la drum –/ și nu-ți mai poate face alte daruri.// Și de-ai s-o vezi săracă, ea nu te-a înșelat./ Întors atât de înțelept, și de bogat,/ vei fi-nțeleș ce-nseamnă o Ithacă.” (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 2/ p. 150.** Relatați în cuvinte proprii peripețiile eroului grec pe drumul de întoarcere de la Troia spre Ithaca.

Ulise, după marele vicleșug prin care alieii cuceresc cetatea Troia – calul-capcană, trebuie să se întoarcă pe insula natală, Ithaca, însă nu reușește, din cauza dușmăniei lui Poseidon, zeul mărilor și al oceanelor. Astfel, Ulise nu a mai ajuns la Ithaca, o insuliță din apropiere de Troia, situată în proximitatea Dardanelelor, ci a rătăcit zece ani pe mare, fiind împins de furtună dincolo de Coloanele lui Hercule, unde a poposit în țara mâncătorilor de lotuși, insulele Canare de astăzi. Apoi a ajuns în Laestrygonia, identificată cu Lisabona. Scăpând aici de canibali, Ulise trece de Biscaya, către Aeaea, Belle Isle de astăzi, practic **insula atemporală** a vrăjitoarei Circe. Ogygia este un alt popas al eroului, poate Guernsey din zilele noastre, unde timp de șapte ani a fost prins în mrejele altei ființe atemporale, nimfa Calypso. Având în stânga Ursa Mare, Ulise a ajuns în Pheacia, Oslo de azi, unde l-a întâmpinat prințesa Nausicaa, iubirea dintre cei doi devenind clasică în istoria poveștilor de dragoste. Atena, zeița înțelepciunii, i s-a înfățișat atunci lui Ulise, făcându-l invizibil și conducându-l prin palatul lui Alcinous, tatăl prințesei Nausicaa, unde eroul a rămas mirat de construcțiile megalitice din acel timp. Se pare că, în acea vreme Scandinavia avea un climat temperat, iar plantele erau luxuriante. Dintre aventurile lui Ulise, le mai amintim pe acelea în care îl orbește pe ciclopul canibal Polifem, trece printre Scylla și Caribda și este amăgit de cântecul sirenelor. Heinrich Schliemann, descoperitorul Troiei, consideră, în cartea „**Pe urmele lui Homer**”, că aventura lui Ulise s-a desfășurat exclusiv în Marea Mediterană, puterile corăbiei sale fiind prea mici pentru călătorii la mari distanțe, acești zece ani fiind rătăcirii între diversele insulițe ale Mării Mediterane. W. Raymond Drake, un istoric neortodox, consideră că peripețiile lui Ulise s-au desfășurat până în Scandinavia, în jurul anului 1200 î.Hr., în timp ce Atlantida s-ar fi scufundat în jurul anului 10 000 î.Hr.

**Ex. 3/ p. 150.** Identificați încadrarea lui Ulise în tipologia călătorului.

Călătorul este opusul omului monoton și trist, care mereu rămâne acasă, la propriu sau la figurat. Caracterizându-se prin inteligență creativă, pragmatică, el stimulează inteligența staționară a comunităților, este predispus la acțiune, ceea ce înseamnă că întotdeauna aduce noul în lume, luând uneori forma de erou civilizator. Ulise face parte din tipologia creatorului și a călătorului; este mai inteligent decât băștinașii pe care îi vizitează, deși aceștia sunt dotați cu puteri excepționale. Spre exemplu, lui Polifem îi spune că numele său este Nimeni, astfel că, în momentul când acesta este orbit și întrebat de frații săi uriași cine-i făcuse această ispravă, el va răspunde „Nimeni”, iar Ulise va scăpa nepedepsit. Eroul se bazează pe o inteligență nativă, dublată de o viclenie pe măsură, demonstrată și cu prilejul inventării binecunoscutului „câl troian”.

**Ex. 8/ p. 150.** Explicați versurile: „Călătoria/ mai bine să dureze ani de-a rândul”.

Călătoria lui Ulise este una **inițiativă**: el descoperă lumea, o altă față a ei, dincolo de aspectele obișnuite și pe el însuși odată cu ea. În lumea lui Ulise apar zei răzbunători, cum este Poseidon, sau de rang mai mic, chtonici, cum e vrăjitoarea Circe, care îi transformă pe tovarășii eroului în porci. Eroul-poet va descoperi însă bogățiile materiale, spirituale și arhitectonice ale lumii: „abanos,/ mărgăritare și mărgean și ambră,/ balsamuri voluptoase de tot felul,/ balsamuri voluptoase cât mai multe./ Du-te-n cetățile Egiptului/ ca să primești de la-nțelepți învățătură.”. Magii egipteni erau renumiți prin știința lor ezoterică, de unde derivă și credința în reîncarnarea sufletului, poate preluată dintr-o realitate primordială pierdută.

**Ex. 10/ p. 150.** Argumentați că poemul lui C. Kavafis proiectează experiența călătoriei în plan interior.

Anulând punctul final al călătoriei în plan real, calea inițiativă a lui Ulise este o călătorie către centru, către sine, niciodată încheiată, o explorare a unui topos spiritual, interior, mult mai îndepărtat, cu repere niciodată atinse. (H.S.)



## ADDENDA

A. E. Baconsky, 1969

„Religia experienței trăite, care îmbogățește și devine, în cele din urmă, o rațiune a vieții și a fiecărei acțiuni omenești, o vedem din poemul său *Ithaca*, unde insula lui Ulise capătă altă valoare decât în mitul homeric. Ea nu mai e ținta supremă a călătoriei, pretextul care în sine nu reprezintă nimic, ci își află justificarea în acea îmbogățire ce o atrage inevitabil. [...] Ținta călătoriei rămâne ca un reper simbolic și oarecum fatal, adevărata răsplată fiind în ultimă instanță însăși călătoria.”

Romul Munteanu, 1973

„Umanizarea unui detaliu mitic cunoscut, prin integrarea într-o amplă perspectivă despre condiția umană, este de natură să genereze un fior liric de profundă vibrație interioară. [...]”

Constantin Kavafis este adeptul unui discurs poetic ascetic, lipsit de orice stridente lirice și ornamente stilistice inutile. Poetul acesta care descinde din romantismul întârziat al Greciei moderne, care intuiește sensurile estetice ale sugestiei din literatura simbolistă și admiră viziunea picturală detașată din lirica parnasiană, lasă impresia unui gravor minuțios, capabil să imprime imaginii o simplitate asemănătoare cu cea din arta bizantină. Poezia *Ithaca* reprezintă un asemenea voiaj liric printr-un spațiu mitic a cărui transparență lasă să se întrevadă fuziunea dintre trecut și prezent.”

Manualul ART

## MIHAIL SADOVEANU

### Frații Jderi

La fel ca în poezia eminesciană, Sadoveanu prezintă, în romanele sale, trei perioade distincte ale istoriei: **perioada arhaică**, în „*Creanga de aur*” (1933), epocă arhetipală, a vremurilor magice ce mai păstrează amintirea Daciei mitice, **perioada eroică**, de glorie, a marilor voievozi, a lui Ștefan cel Mare, a statului natural, atotputernic, în „*Frații Jderi*” (1935-1942), și o **perioadă decadentă**, în care vremurile glorioase sunt amintite numai temporar, în documente sau în legende, ilustrată în romanele „*Neamul Șoimăreștilor*” (1912) și „*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*” (1929), prelungită până în contemporaneitate, în general demitizată și depoetizată, trădând plictisul și angoasele lumii moderne. G. Călinescu surprindea această proiecție enormă a timpului istoric în spațiul imaginar: „Luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă [...] Prin gura sa vorbește un singur om, simbolizând o societate arhaică, dar, spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate amănuntele. Opera scriitorului este o arhivă a unui popor primitiv ireal: dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și asceză, totul este reprezentat”. În opera lui Sadoveanu, în timpurile moderne, acolo unde omul nu și-a pus amprenta devastatoare, numai natura conservă semnele începutului, puritatea inițiată: „Viața și moartea se amestecau în hotarul acela de ape și mâl, viața nenumărată și nesfârșită și moartea de fiecare clipă. Creația și transformarea se succedau fără răgaz și cu o indiferență dumnezeiască”. Imaginea unei lumi patriarhale, urmând, în existența sa, ritmurile încete ale naturii, derivă din liniștea aparentă a locurilor, din monumentalitatea bălților și a munților ce ascund, în peisajul frust și dur, taine greu de pătruns. Chiar în romanul „*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*” (1929), într-o perioadă de criză, de timp corupt al istoriei, sunt opuse, prin intermediul abatelui de Marenne, două civilizații, a Regelui Soare și a Daciei de altădată, existentă încă în Moldova, receptată cu surprindere și cu acuitate de înaltul prelat.

Romanul „*Frații Jderi*” evocă epoca de glorie a lui Ștefan cel Mare, a marilor acte de întemeiere în granițele cele mai largi și de apărare a statului natural, văzut ca o mare familie patriarhală. Este un roman istoric, de dragoste și comemorial, fiind prezentate evenimente capitale pentru istoria Moldovei, destine individuale și relații familiale, într-o savantă și poetică



împietire de cronică, legendă, baladă, epos folcloric și de viziune realistă. Structura romanului poate fi considerată inelară și difuză, pentru că textul este bogat, plin de semnificații, aproape că îl captează pe cititor în spațiul narațiunii, prin abundența de expresii, de fapte și de întâmplări. Oamenii de aici sunt și ei, în mare măsură, apropiați de modelul tipic de erou al legendelor românești, fiind capabili de acte remarcabile în situații excepționale. Eposul urmează scheme prestabilite, lucrurile se întâmplă pe pământ după ce au fost prevestite de stele sau de magi. Astfel, lupta de la Vaslui este descrisă cu limbă de moarte de schivnicul de la Izvorul Alb, iar, înainte de a veni armia turcească, natura se schimbă după **pronia divină**: „După grindini și vântejuri de vânt se deșteaptă și se ridică la soare holdele culcate“, pâcla „care acoperise văile“ fiind un semn de la Dumnezeu. Fiecare dintre cele trei volume, „Ucenicia lui Ionuț“ (1935), „Izvorul Alb“ (1936) și „Oamenii Măriei Sale“ (1942), subliniază, prin titlu, subiectul dominant, axat pe conturarea unei tipologii, în acest sens G. Călinescu având să afirme: „«**Frații Jderi**» e poemul întâiei dragoste juvenile, fără urmări, «**Izvorul Alb**» e poemul dragostei matrimoniale.“ Ultimul volum extinde acest sentiment dominant la nivelul întregii familii patriarhale a Moldovei, este romanul dragostei de țară manifestate în vântejul uneia dintre cele mai glorioase bătălii din istoria românilor: lupta de la Podul Înalt.

Primul volum, un veritabil Bildungsroman, înfățișează formarea lui Ionuț Jder ca ostaș și dragostea lui pentru jupânița Nasta, răpită de tătari. Plecat în căutarea ei până în Turcia, în seraiul lui Suleiman-Beg, Ionuț este urmat, la rândul său, de ceilalți frați Jderi, care, înștiințându-l pe Vodă, cuceresc cetatea Chilia. Căutarea se soldează însă cu un eșec, frații nu o mai găsesc pe Nasta, căci aceasta preferase să se sinucidă decât să cadă pradă turcilor. În acest volum se pune în mișcare și planul de răpire a calului domnesc, Catalan, și chiar a fiului domnitorului, a lui Alexăndrel, uneltire pusă la cale de boierul Mihu, adversar al lui Ștefan-Vodă, refugiat în Polonia. Făptașii, Gogolea și oamenii săi, sunt prinși, după o luptă ce durează până dimineața, și de la ei se află întregul plan de răpire a lui Alexăndrel. Lucrurile se complică, pentru că se dă veste de război și se fac pregătiri de apărare. Privirile naratorului se mută, de astă dată, asupra lui Ștefan, care trebuie să se lupte cu tătarii. Năvălitorii treceau Nistrul prin vad, atacau în grupuri independente, prădau, dădeau foc, luau robi și motivau aceste fapte ca fiind un drept al lor. Ștefan închide drumurile și vadurile de retragere a tătarilor și îi înghesuie la Lipiști, unde se dă lupta decisivă. Fiul lui Mamac-Han este prins de Ionuț Jder, de Simion Jder și de oamenii lor și este omorât.

În volumul al doilea, Ionuț Jder, pedepsit pentru acțiunile sale oarecum infantile, este trimis oștean la Cetatea Neamțului, avându-i ca tovarăși pe Samoilă și pe Onofrei, fiii starostelui Nechifor Căliman. Ștefan organizează o vânătoare la Izvorul Alb, la Ceahlău, unde voia să afle de la un pustnic, un fel de mag arhaic rămas în inima munților, dacă trebuie sau nu să intre în război cu Imperiul Otoman. Sihastrul este crezut mort, dar Domnul îl vede în vis „binecuvântând un pojar uriaș care cuprinsese satele și târgurile țării“. Nicodim îi tălmăcește visul, cum că un călăreț pe cal alb va învinge fiara. Simion Jder apare și el în acest volum; el trece granițele cu frații săi, deghizați în negustori, dar cu arme în căruțe, pentru a o recupera pe Marușca lui Jațko Hudici, răpită de Niculăieș Albu, nepotul boierului Mișu. În luptă cu Simion, Niculăieș este ucis, iar Jderii se întorc cu Marușca, care urmează a se căsători cu Simion. În episodul primirii prințesei Maria de Mangop la curtea domnească, este descris fastul curții lui Ștefan, cu nimic mai prejos decât al oricărei curți europene a timpului.

Volumul al treilea se concentrează asupra bătăliei de la Podul Înalt, când Ștefan atrage cavaleria și artileria turcă în mlaștinile Bârladului, de unde le taie calea cu două corpuri de cavalerie conduse de Jderi. În luptă, Simion Jder, Manole Păr-Negru și starostele Nechifor Căliman își pierd viața, prilej pentru scriitor de a descrie ritualurile de înmormântare, într-o atmosferă gravă, de cinstire a eroilor. Jderul mic este răsplătit de domnitor cu o moșie și este pus să instruiască noile steaguri de razeși.



Pe aceste coordonate epice, se clădește imaginea unei Moldove patriarhale, strălucită sinteză de mitic și eroic, de timp legendar și de topos magic. Sub pana lui Sadoveanu, lumea din „Frații Jderi” devine un Eden, un paradis demn de vechile legende grecești. Moldovenii sunt renumiți pentru bucatele pe care le prepară, așa cum prosperitatea este descrisă și în „Hanu Aneutei”, căci românii par a trăi într-un ținut al abundenței ce amintește de mitica vârstă de aur. Bogăția de bucate ține de timpurile mitice sadoveniene, în care domnitorul era stăpân, într-o lume ce se sprijină pe mica boierime și pe o răzeșime puternică, gata la nevoie să intre în război când erau năvăliri străine în țară. Concepția lui Sadoveanu este că răzeșimea este principala clasă socială pe care se întemeiază forța unui domnitor luminat, care veghează, din vârful piramidei, asupra ordinii și armoniei sociale. Divanul este condus de un semizeu, reprezentat de voievod, stăpânitorul unui imaginar Olimp: „Sus, stătea vodă într-o toată mânia, împresurat de boieri; și spatarul îi ținea spata și buzduganul. Nimeni nu putea să înlăture dreptatea acelui braț. Ori boier, ori mișel simțea aceeași apăsare ca sub o întocmire neclătită, așezată de Dumnezeu”.

Conducător necontestat al unei mari familii, **familia-națiune**, domnul se ocupă și de rostuirea supușilor săi, încercând să le găsească neveste și danii pe măsură. Umblă mult prin țară să se închine pe la mănăstiri, prilej cu care, de hramul mănăstirii Neamțu, se abate și pe la Manole Păr-Negru. Întâia misiune a lui Ionuț Jder, viitor tovarăș al coconului Alexandrel, este de a prezenta voievodului bucatele gătitе de mama sa adoptivă, jupâneasa Ilisafte, anume „clapon cu vin, ospătărit cu unt” după o rețetă veche, de la Mavrichie-împărat. Vodă și odrasla se așază țărănește și mănâncă bucatele preparate. Un alt loc este hanul lui pan Iohan, unde eroii pot mânca zeamă de găină cu găluște de hrișcă, adusă în strachină, și plachie de mălai mărunțel. Belșugul alimentar dă impresia de Scharaffenland: în dumbrava Măr-Putred, se amestecă oile cu treisprezece coaste și zimbrii, pe iarba crescută pe deasupra celei vechi. Recolta este un miracol al Domnului: „Fusesse în acel an 1469 o bună cumpănă a ploilor și pânilе albe dăduseră mare spor de boabe [...] spicele erau mari cât degetul mijlociu al unui bărbat plugar”. Albinele, create tot de Dumnezeu, fac, cu bunăvoința lui, o miere extraordinară: „Asemenea ceară, verzie la culoare, are prea plăcut miros și boierii venețieni se fudulesc când au în palatele lor făclii din asemenea ceară. La palatul cel mare al dogelui și la sala sfatului celui mare al senatorilor nici nu se cuvenea să ardă altfel de făclii”. Tabloul general al romanului, spune G. Călinescu, este renascentist, de târg flamand, cu o liniște netulburată de nimic: cetatea ocupă un rol important în această descriere, fiind plină de drumeți, mai ales de negustori de brânză, cărora li se dăduse drumul, de către Vodă, să intre în cetate. Scenele de protocol nu au loc însă în incinta unui palat: pentru români, cetățile au o altă funcție, de protecție în fața inamicului, departe de fastul unui Veronese, care poate ar fi imaginat jilțuri aurite, draperii enorme și costume și trepte.

Imaginea lui Ștefan cel Mare este construită după cronică lui Grigore Ureche: domnitorul duce o politică de supunere a boierilor pentru întărirea puterii statale. Staroste Nechifor Căliman pretinde că Vodă i-ar fi împărtășit programul său politic: „Războiul meu, staroste Căliman, a grăit iar Vodă zâmbind către mine și privindu-mă aprig, să știi că îl am cu această țară fără rânduială. În țara asta a Moldovei, staroste Căliman, umblă neorânduielele ca vânturile. Am găsit în țara asta, staroste Căliman, și mulți stăpâni. Nu trebuie să fie decât unul. Așa că eu bat război cu acei stăpâni care ți-au răpit ocina ta. În țara asta trebuie să fie rânduială în toate târgurile și satele și liniște pe toate căile neguțătorilor”.

Voievodul se bucură de o sală pe care numai personajele de legendă o pot egala: sosirea sa la mănăstirea Neamțu este anunțată cu surle și trâmbițe, drumul fiind deschis de lefegii nemțești, care caută calea cea mai scurtă spre cetate. Alaiul domnesc își face apariția după cercetarea atentă a drumurilor, comparabilă cu protocoalele moderne: „Căpitanul al treilea, cu aprod cu prapur, intră cu două sute de pașiri pe hudiță; mișcând domol caii, oștenii mării sale își lărgiră loc în medean. Atunci soborul ieși pe poarta cetății, având pe prea sfântitul



vlădică Iosif în frunte, în odăjdii". Romanul se deschide în această atmosferă mitică, prefigurând un univers în care lucrurile erau făcute cu rânduială.

Numărul celor cinci frați este simbolic, luat, cum spune Edgar Papu, parcă din „Mahabhârata”, după modelul celor cinci frați Pandava din epopeea indiană; romanul este de fapt povestea unei familii solidare din timpul lui Ștefan cel Mare, domnitorul însuși fiind văzut ca un părinte patriarhal al unei mari familii, care este toată Moldova. Interesul scriitorului este de a descrie un episod glorios din istoria zbuciumată a Moldovei, în care românii puteau să țină piept năvălitorilor străini, înaintea ultimei etape istorice, patetice, în declin, din vremea lui Alexandru Lăpușneanul. Frații Ideri alcătuiesc un clan, în care cei mai în vârstă au influență asupra celorlalți, sub pretextul experienței și din afecțiune. Doar Ionuț este la vârsta pornirilor individuale, fiind mânat de interese care îl privesc în mai mare măsură pe el.

Boierul de la Timiș, Manole-Păr Negru, servise sub comanda lui Bogdan-Voievod, tatăl lui Ștefan cel Mare. Acum este vel-comis al domnitorului: se ocupă de armăsarii de rasă pentru oastea domnească, la aceasta contribuind și talentele lui multiple în domeniu. Nu este un personaj prea volubil, mai curând seamănă cu slujitorul lui Ionuț Jder, Gheorghe Tătarul, care nu scoate nici un cuvânt. Personaje sagace sunt însă femeile, mai ales jupâneasa Ilisafte, Manoloaia, cu o limbă ascuțită la adresa nurorilor, pe care încearcă să le îmblânzească, la fel cum procedează un îmblânzitor de cai. Ca orice mamă iubitoare, Manoloaia încearcă să-l însoare pe Ionuț, să-l introducă în cercul lui de fericire conjugală, dar nu mai reușește din cauza nefârșitelor războaie. Spre deosebire de Ionuț, Simion este taciturn și viteaz, nefiind, cu toate acestea, o figură mai ștearsă. Ionuț Jder este un personaj predispus spre legendă, el este un Făt-Frumos în devenire, de aceea stârnește entuziasmul. Este alintat, fură inima tuturor jupâneselor: „Era fluture, flacăară, schimbător ca un pui de demon“. De aceea, de el se va îndrăgosti jupâneasa Nasta și nu de cuconul regal. La început, doar Cristea, vistiernic de-al doilea, este înșurat, în timp ce Damian nu are timp să facă acest pas, pentru că umblă cu negustoriile la Liov și la Cetatea Albă, să prindă „un pânțec“, un cheag în afaceri.

La bătlia domnitorul e sprijinit și de oamenii comuni, „mișei de rând“, și de razeși, care știu la nevoie să fie înfricoșători. Vizualul este tulburat de scene apocaliptice, crepusculare, ca aceasta de la începutul bătăliei de la Podul Înalt: „Urdia se mișcase toată noaptea. Când s-a oprit frământarea, la dezvălirea dimineții, s-a întins tăcere către mlaștinile ce se cheamă Trei Ape și s-au auzit glasurile tânguitoare ale hogilor și ulemașelor“. În bătălie se mișcă Manole, comisul, cu „cele șaisprezece steaguri“, apoi vin și alte steaguri, din direcții diferite. Tablourile sunt apoteotice, de infern în plină fierbere: comisul Manole moare, alături de fiul său, Simion Ider, și cu asta un capitol se sfârșește, ei rămânând în istorie, învăluți de o aură legendară.

**Moldova mitică** sadoveniană este substanța primelor două volume din „Frații Jderi”, un ținut în care oamenii au obiceiuri vechi, pe care le conservă de-a lungul generațiilor, crescând cai pentru oștile voievodului și preparând ceea ce nu există în nici o altă țară, claponul de cocoș sălbatic, sărmăluțele în viță de vie și plăcinte poale în brâu. Oamenii sunt primitivi cu oaspeții, dar necruțători față de cei ce se comportă hoștește. Deși ambii sunt boieri cu rang mare, comisul și comisoaia muncesc din greu, ca niște țărani, apoi stau în fața vetrei, la foc, bărbatul ascultând-o pe femeie povestind.

Evenimente cu totul deosebite sunt vizitele domnitorului: cu această ocazie, totul este pregătit, se împușcă vânaturile cele mai rare, Ionuț se duce și omoară prepelițe, preparate după o rețetă specială, învelite în slănină afumată și prăjite în coajă de fag, lumea intrând într-o febrilitate puțin obișnuită pentru acele timpuri care nu se grăbeau: „...monahii își purtau ici-colo rantiile mohorâte și-și aplecau bărbile spre urechile oamenilor [...] Muierile, care niciodată n-au destulă minte, prinseră a se tângui cu mâinile la tâmpile și a-și căuta prunci”. Între comisoaie și voievod există o anumită familiaritate, de fapt domnitorul este ocrotitorul celor mai mici în rang,



având un aer paternal: când se duce sus la herghelie, comisoaia se simte oarecum jignită, pentru că nu a gustat din faimosul ei clapon, pe care îl gătise după o rețetă originală.

O astfel de lume, în care predomină legi vechi, în care toți se supun domnitorului, pentru că el reprezintă autoritatea supremă și îi învinge pe turci de mai multe ori, va dispărea în celelalte romane ale lui Sadoveanu, măreția ei fiind dată tocmai de unicitatea sa. Vremea „aleasă” este perioada de aur, când încă nu existau domni aduși de sultan la putere, sau, și mai târziu, fanarioți care frecventau lupanarele cartierelor sordide ale Stambulului, pentru a veni, după aceea, domnitori în țările române, unde-i storceau prin dări pe oamenii locurilor.

Motivele abordate de Sadoveanu în textul romanului sunt multiple: **istoria și războiul**, care vin în prim-plan chiar din primul volum, cu secvența bătăliei de la Lipinți, apoi cu bătălia de la Podul Înalt; **vânătoarea și pescuitul**, în „Izvorul Alb”, unde Ștefan participă la o vânătoare rituală, prilej cu care se întâlnește cu sihaștrii de pe Ceahlău și repetă istoria veche a formării Moldovei; **datina și destinul**, cum se întâmplă cu prilejul petirii jupânesei Marușca; **negotul și călătoria**, când Damian îi avertizează de planurile boierului Mișu pe ceilalți; **dragostea și natura**, motiv mai discret abordat, rezultat din vizitele lui Alexandrel-Vodă la jupânița Nasta sau din dragostea purtată tot acesteia de Ionuț; **satul și biserica**, văzute chiar de la începutul romanului, când domnitorul vine la hramul mănăstirii Neamțu; **divanul și judecata**, cu prilejul restituirii către Nechifor Căliman a vechilor pământuri, luate în stăpânire de un boier lacom.

Limbajul lui Sadoveanu are o plasticitate rară, fiind folosite expresii de tip popular. „să-l ospătez cu vești”, „Cel care-i cumpăna lumii”, „are venin la rădăcina limbii”, „i se prevedeau ciolanele prin piele”, „îi cetește și-i despică”, sau metaforice, „peștele pe care stă așezat pământul”. Nici termenii arhaici sau regionali nu sunt neglijați: **arhimandrit, lipani, pârcălab, staroste, lotri, rodin, samă, bielșug, malorosieni, hodină, pristav, cergi**.

Atmosfera mitică în care trăiesc personajele lui Sadoveanu dă romanului o anumită atemporalitate, un aer de epopee, imaginea unei țări ideale, care se izolează treptat de timpul istoric, devenind eternă și măreață, străbătând imensul ocean al imaginarului precum corabia fantomă din simfonia lui Wagner. (H.S.)

### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual***

**Ex. 6/ p. 151.** Recitește paragraful în care Jder înțelege că „întâia oară se află într-o primejdie adevărată”. Discutați în perechi despre faptul că acesta marchează începutul maturizării personajului, argumentând sub două aspecte: • maturizarea ca despărțire de copilărie; • maturizarea ca transformare a tânărului într-un oștean responsabil.

Ionuț Jder se află pentru prima dată într-o primejdie adevărată, pentru că, de această dată, pericolul pe care trebuie să-l înfrunte este real. Maturizarea înseamnă despărțirea de copilărie, dar și îmbrățișarea carierei armelor, extrem de importantă în acele vremuri de restriște.

Maturizarea personajului duce și la transformarea lui Ionuț Jder într-un oștean care se gândește la ceea ce are de făcut. Un moment crucial este lupta cu banda de leși: aceștia le dau moldovenilor un ultimatum, cu amenințarea că urmările vor fi crunte pentru învinși, căci nu se acceptă prizonieri rămași în viață. De aceea, pentru a opri înaintarea dușmanilor, Ionuț Jder îi pune pe arcași să atace cu săgeți, iar când aceștia încep să înainteze apărați de o căruță de fân, trage cu săgeți cu foc, însă fără nici un rezultat. Cel care stăvilește înaintarea inamică este medelnicerul Dumitru Crivăț, care oprește căruța, apropiindu-se de ea și dându-i foc cu un mănunchi de surcele.

**Ex. 10/ p. 151.** Recitește paragrafele de mai jos:

„În acest timp Alexandrel-Vodă lepăda dulama și primea de la un slujitor sabia; se întorsese cătră amenințări zâmbind cu nepăsare. Dintrodată în înălțare i se arătă semeția și-i sclipeau în aburul lunii ochii, pândind vânătoarește și pieziș.



Jder se simțea cu mult mai umilit în fața unei primejdii viitoare. Își ferise calul în tufe, își descânta uneltele aplecându-se asupra lor. Ca și oștenii de meserie se dosise după fie în orice împrejurare cu multă fală!.

Compară atitudinea lui Alexandrel-Vodă, respectiv, a lui Ionuț în fața primejdiei, referindu-te la unul dintre următoarele aspecte: • statutul social pe care îl reflectă fiecare portret; • trăsătura morală evidențiată (pentru fiecare personaj); • procedeele de caracterizare (gesturile și mimica fiecăruia); • figuri de stil utilizate pentru fiecare portret; • semnificația reflecției lui Ionuț (monologul interior).

Ionuț Jder este ostaș, în plus apărător al lui fiului de voievod, Alexandrel, deci trebuie să fie precaut și prevăzător, în același timp să ia măsuri de apărare în fața primejdiei. Atitudinea lui Ionuț Jder este defensivă; se ascunde în spatele unui copac și își descântă uneltele aducătoare de moarte pentru dușmani. Alexandrel este cuconul domnese mândru și cam inconștient, „zâmbind cu nepăsare” chiar în fața unei amenințări imediate și grave. Ionuț Jder se gândește însă că atitudinea este demnă, dată de rânduiala aparte a calității de fiu de voievod, care trebuie să-și arate fala și curajul în orice împrejurare.

Ionuț este mai realist în privința rezultatului luptei, în timp ce Alexandrel este convins, prin lipsă de experiență, că va câștiga. Semnificația reflecției lui Ionuț se referă tocmai la diferența dintre cele două tagme nobiliare cărora îi aparține fiecare. Alexandrel trece printr-o hiperbolizare a stărilor de spirit, în timp ce Ionuț Jder are o viziune realistă asupra întâmplărilor.

#### Ex. 11/ p. 152.

În următorul capitol al romanului (XII), un lotru/ un adversar îi caracterizează în mod direct pe cei doi adolescenți:

„... nici n-am crezut noi vreodată s-avem asemenea nacaz cu niște feciorași nebuni. Este mai cu samă unul la care am stat și m-am uitat ca la Belzebut. Vrednic și cu semeție se ține coconul, iar noi nu-i putem face nici o stricăciune. Însă tovarășul său are într-însul jaratic și piper.”

Având în vedere această mărturie, precizează trăsătura dominantă a fiecăruia dintre cei doi adolescenți. Cine crezi că a învins în luptă?

Ionuț Jder este un personaj vulcanic, în ciuda faptului că e temător în fața morții, în timp ce Alexandrel pare mai nepăsător și mai exuberant, având în vedere și o anumită inconștiență a vârstei. Cei doi „feciorași” sunt însă în ochii adversarilor nebuni de-a binelea, întrucât întreaga lor comportare nu ține seama de logică, ci mai curând de temperamentul avântat, uneori irațional al adolescenței. Chiar dacă își dau seama că sunt copleșiți numeric, cei doi nu renunță la luptă, ci se pregătesc și mai bine pentru confruntare, înțelegând că o eventuală capturare ar putea fi dezastruoasă pentru ei. De aceea, în ochii lotrului coconul „se ține” cu semeție, iar mezinul e numai „jaratic și piper”.

Ex. 2/ p. 155. Citește prezentarea filmului „Prizonierii timpului” (S.F.), ecranizare a bestsellerului „Timeline” de Michael Crichton, realizată în 2003 de regizorul american Richard Donner.

„Prizonierii timpului e povestea misterioasă a unei echipe de studenți arheologi care, împreună cu profesorul lor, fac săpături într-un vechi oraș medieval. În mod subit, profesorul dispare, întorcându-se în secolul al XIV-lea, ceea ce-i determină pe elevii săi să pornească într-o călătorie periculoasă. În încercarea lor de a-și salva îndrumătorul din mijlocul luptelor feudale, nu numai că redescoperă trecutul, dar și îl re trăiesc, fiind aruncați exact în vârtoarea evenimentelor.”



Transformă prezentarea dată (text cu scop persuasiv) în rezumat (text cu scop informativ). Vei avea în vedere informațiile esențiale, marcate în text, și respectarea regulilor rezumatului.

Compară rezumatul realizat de tine cu exemplul de mai jos:

„O echipă de studenți arheologi face săpături într-un oraș medieval. Profesorul lor dispare, întorcându-se în secolul al XIV-lea. Pentru a-l salva, studenții pornesc într-o călătorie în trecut, unde trăiesc evenimentele din epocă.”

Textul de mai sus lasă, în finalul prezentării, o notă de mister care poate fi incitantă pentru cititor, îndemnând astfel să vadă filmul. Cu minime modificări, textul poate dobândi o intenție informativă, prezentând, pe scurt, și întâmplările ce au loc de-a lungul călătoriei în trecut a personajului:

„În timp ce făcea săpături într-un oraș medieval, o grupă de studenți arheologi își pierde profesorul coordonator. Acesta dispare în mod subit, întorcându-se în secolul al XIV-lea. Pentru a-l recupera, studenții călătoresc în trecut, în secolul al XIV-lea, unde trăiesc evenimentele de acolo.”

#### ADDENDA

Const. Ciopraga, 1966

„Monumentul ridicat domnitorului moldovean de Mihail Sadoveanu în *Frații Jderi* (titlu întâlnit și la Alecsandri) egalează capodopera eminesciană. Trilogia formată din *Ucenicia lui Ionuț* (1935), *Izvorul alb* (1936) și *Oamenii Măriei Sale* (1942), epopee a epocii lui Ștefan, ar fi putut consacra ea singură un artist. Paginile cuceritorului triptic sunt un fel de Via Appia scăldată în lumină și poezie, ducând spre inima istoriei. În glasul naratorului se simte mândria: țara Moldovei era independentă; o mare figură de Renaștere – un contemporan al lui Leonardo – îi călăuzea destinul.”

Manualul ART

## LIVIU REBREANU

### Metropole Paris 1927

Scrierile de călătorie ale lui Liviu Rebreanu sunt mai puțin cunoscute decât însemnările memorialistice care descriu și radiografiază laboratorul de creație al scriitorului. Și acestea sunt însă redactate în același stil obiectiv și realist al întregii opere literare, părând, pe alocuri, desprinse din episoadele unor nuvele sau romane. Călătoria cu trenul la Paris din anul 1927 se desfășoară în aceeași viziune narativă a secvențelor de călătorie pe calea ferată din „Răscoala” sau, de ce nu, relevă o anume tipologie a personajelor, asemănătoare cu aceea din nuvela „Proștii”. Însuși titlul primei secvențe este semnificativ, „Un vagon de români”, definind, împreună cu primul alineat, mentalitatea românilor cu privire la obiceiul de a călători: „Românii călătoresc puțin, iar când pornesc peste graniță, se duc negreșit la Paris. Mirajul Parisului de altfel ademenește pe toți oamenii dornici de mai multă civilizație din toate colțurile globului pământesc.”. Pentru toți străinii, „printr-un consens universal”, Parisul este, la timpul respectiv, Capitala lumii, „metropola luminii și a civilizației”. De aceea, nu e de mirare că vagonul este arhiplin: „Vagonul nostru pornește tixit. Îmi închipuiam că ne vom rări pe drum. La frontieră însă am văzut că toți mergem la Paris. Un vagon întreg de români!”.

Dintre toți călătorii, care erau „de toate categoriile”, scriitorul fixează chipul unui personaj mai semnificativ, un aprod cam taciturn, care mergea la Paris cu nevasta, având scopul declarat de a face avere. Hotărârea lui a fost luată fără a sta mult pe gânduri: „I-a spus lui un prieten că la Paris un om muncitor ca el, în câțiva ani, se îmbogățește sigur. Și-a lăsat deci slujba ce-o avea la minister, și-a vândut căsuța de zestre și ce mai agonisise și a pornit să-și încerce



norocul cel mare.". În drum, coboară în fiecare stație să-și cumpere de mâncare, pentru că în străinătate acest lucru îi va fi mai dificil, însul nefiind cunoscător de limbi străine. În tren, soția, aristocrate", care strâmbau tot timpul din nas, pentru a nu deranja cele „două nemulțumite” că acolo se câștigă mai bine. El e pantofar de lux și câștigă bine la New-York, în schimb aprodul nu reacționează în nici un caz cum se aștepta românul american: „Aprodul însă nu părea deloc isteț. Fără să se uite la americanul binevoitor, a continuat un răstimp să molfăie tacticos halca de cârnăț, apoi a înghițit ajutându-se și cu o întindere a gâtului, a mai tras o dușcă de sprit din sticla de rezervă ca să-i alunece mâncarea, și tocmai pe urmă a mormăit ursuz:

– Lasă că știu eu mai bine...“.

Capitolul „Paris!“ începe cu impresii date de apropierea de marea capitală a lumii: „S-a întunecat. Trenul gonește vertiginos. Gări mari, pete de lumină și de zgomot, rămân în urmă. Mai sunt două ceasuri. Mai este un ceas. Douăzeci de minute. Un conductor blajin, discret, se strecoară pe coridor, murmurând în fiecare compartiment:

– Paris, messieurs! ... Paris!...“.

Periferiile Parisului sunt sărace și inospitaliere: „Trenul apoi își încetinează mersul. Trecem un răstimp printre schele și mormane de fier și de piatră. Mai aleargă grăbit câteva minute peste încrucișări de șine pe lângă semafoare multe și deodată zgomotul devine mai asurzitor: am intrat sub bolta uriașă, înnegrită de fum, a gării.“.

La coborârea în gară, scriitorul este ajutat de un hamal, care profită de faptul că e străin și îi cere „o taxă înzecită“. Imaginea Parisului noaptea, văzut din taximetru, sub privirile curioase, pare să-l decepționeze pe călătorul român: „Privirile mele curioase și averse așteaptă minuni și întâlnesc numai un bulevard ca toate, cu palate și prăvălii ca pretutindeni, cu o mișcare obișnuită“. Peste puțin timp întâlnește și locuri mai cunoscute: „La încrucișarea cu Rue de Rivoli întâlnesc în sfârșit o cunoștință, turnul St. Jacques, retras modest în întunecul unui scuar. Apoi, puțin mai înainte, pline de lumină, teatrele Châtelet și Sarah Bernhardt. Înainte de-a trece Sena, de pe Pont au Change, văd conturul greu al Palatului de Justiție cu turnul Orologiului și mai ales cu Conciergerie. De pe Bd. du Palais, dincolo de intrarea principală a palatului, se zărește turnul ascuțit al Capelei Sfinte, iar de pe Pont St. Michel, în stânga, departe, domină ca o stăpână bătrâna Nôtre-Dame“. În această primă fază, Parisul îl dezamăgește, totuși, pe scriitor, pentru că acesta aștepta „o impresie strivitoare cu lumini orbitoare și furnicar de oameni neobișnuiți sau cu străzi și case rânduite altfel decât în alte orașe“.

Descoperirea Parisului începe a doua zi, cu impresii mult mai bune: „Plec pe Bd. St. Germain, liniștit, nobil, pe lângă statuia lui Danton, până la Sena, în fața Palatului Bourbon, sediul Camerei Deputaților. Mă strecur prin vălmășagul de mașini și de oameni, peste Pont de la Concorde, în cea mai frumoasă, mai armonioasă și mai impresionantă piață, desigur, din lume, a Concordiei, în mijlocul căreia superbul obelisc pare a indica respect și admirație“. Dincolo de un scuar se află „cupolele celor două palate colosale“. „Întru, puține minute numai, în grădina Tuileriilor, până aproape de aripile Luvrului pareă ostenit de glorie; mă întorc înapoi pe lângă grațiosul Jeu de Paume unde tocmai e o expoziție de artă românească. Arunc o privire pe Champs-Élysées în fundul căruia se zărește conturul masiv al Arcului de Triumf“. Toate simțurile sunt acutizate pentru a înregistra cât mai multe impresii. Scriitorul român observă „miile de mașini neastâmpărate, dincolo, pe trotuarul animatei Rue de Rivoli pe care o urmez, cu ochii prin galantarele chemătoare, până la Place du Palais Royal, în fața pasagiului Luvrului“. În fața cunoscutului Palais Royal, în apropiere de Comedia Franceză, sunt două ațișe cu spectacole susținute de artiști români, pe care scrie „Ventura și Yonnel“.

Geografia Parisului amintește de o istorie zbuciumată: pe Rue St. Honore, „au făcut ultimul lor drum pământesc toți eroii marii revoluții“. La numărul 308, în casa tâmplarului Duplay, a stat Robespierre, incoruptibilul, dar acest ilustru personaj n-a fost reabilitat, nici „n-a



redevenit popular ca Danton". Multitudinea străzilor Parisului creează un adevărat labirint, pe care noul Tezeu, simbol al călătorului universal, îl străbate atent la fiecare detaliu, cu o insașiabilă poftă de cunoaștere: „Pe Rue de Castiglione ies în Place Vendôme, octogonală, înconjurată cu clădiri uniforme, având în mijloc faimoasa coloană pe care se înalță statuia împăratului. Continui plimbarea pe Rue de la Paix, după care ostcează toate cochetele universului. Place de l'Opéra, în care sfârșește strada eleganțelor feminine, te copleșește întâi prin circulația permanent vertiginoasă, cea mai mare aglomerație mișcătoare de pietoni și vehicule din câte am văzut în toată Europa. Palatul Operei Mari constituie un fundal de artă în fața căruia se agită veșnic o mulțime savant regizată de cerberii circulației pariziene. Mă uit puțin pe Bd. de Capucines spre Madeleine și apoi trec pe Bd. des Italiens, Montmartre, Poissonnière, Bonne Nouvelle, St. Martin, cu mici opriri pe terasele nenumăratelor cafenele de unde ai o priveliște pitorească a animației bulevardiere. Mai înainte puțin să văd cele două arcuri de triumf ale Regelui Soare, întâi Porte St. Martin, pe urmă Porte St. Denis.“

Seara, scriitorul ajunge obosit pe Bd. de Sevastopol, după ce se pierduse „prin mulțimea grăbită, zgomotoasă care e cea mai eterogenă și totuși cea mai simpatcă dintre toate mulțimile orășenești, după ce am respirat aerul deosebit, după ce am căscat gura în fața surprizelor care ți se oferă la fiecă pas...“ (H.S.)

*Manualul ART*

## Jurnal

Însemnările din jurnalul intim pe teme de călătorie ale lui Liviu Rebreanu sunt mai concise decât cele din memorial, destinate tiparului. Notația este mai exactă, pare mai grăbită, interesul pentru precizie, pentru fixarea în timp a propriilor întâmplări din viață, este mai mare. Aceeași călătorie din 1927 la Paris este reținută în detalii mai puține, care abia ulterior pot fi prelucrate pentru o eventuală destinație publică. Aici este notată data exactă a însemnării: „Paris, joi, 3 noiembrie 1927“. Scriitorul ajunge la Paris la ora 10 seara, „în Gara de Est, după un drum de 59 de ore cu trenul, destul de obositor și totuși suportabil.“ I se pare necesar să rețină și ruta feroviară care străbate Europa: „București, Teiuș, Arad, Curtici, Lökösháza, Szolnok, Budapesta, Győr, Hergyesalom, Viena, Amstetten, Hieflau, Zellam-See, Bischofshofen, Innsbruck, Landeck, Bludenz, Feldkirch, Lustenau, St. Margerit, Sankt Gallen, Verwusth, Zürich, Basel, Mulhouse, Altkirch, Belfort, Vesoul, Langres, Troyes, Paris“.

Într-o impresie imediată, Parisul se arată „sub formă de lumini în întunec care se multiplică mereu, fără totuși a face impresia de ceva nemaivăzut“. Gara de Est i se pare sobră, fără o monumentalitate deosebită. Mai atent este scriitorul acum la amănunte privind probleme personale, imediate, de deplasare și de cazare: hamalul îl înșală, îi cere 20 de franci în loc de 2. la fel și hotelierul, dându-i camera cea mai scumpă.

Vizita de a doua zi consemnează sumar obiectivele turistice vizitate și locurile văzute, fără descrieri și conotații de natură istorică sau estetică: „Primul drum pe Rue des Écoles: intrarea în Sorbona. Apoi înapoi în Bd. St. Michel pe jos înainte până în Rue de Rivoli. Vedem mai bine Nôtre-Dame, și Palatul de Justiție, și Prefectura Poliției, și Place du Châtelet cu cele două teatre față-n față, și monumentul Victoriilor.“

Se poate presupune, de aici, că notele de călătorie din memorialul „Metropole“ au la bază, într-o redactare ulterioară, însemnările din „Jurnal“, dar și o documentare livrescă și, mai ales, reconstituirea, din amintire, a impresiilor multiple generate de vizita la Paris.



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 165. Citește portretul colectiv al românilor din tren și identifică trăsătura pe care o înregistrează autorul jurnalului. Compară acest portret cu portretele românilor din memorialul de călătorie „Metropole”, urmărind: amplitudinea descrierii, detaliile, trăsăturile fizice sau morale.

În primul text, redactat ulterior călătoriei din 1927 la Paris, Liviu Rebreanu, revenit la masa de lucru, își valorifică resursele de scriitor, comunicând, pentru un potențial cititor, impresiile sale, cu scop informativ și estetic. De aceea, însemnările au un mai pronunțat caracter epic, la începutul călătoriei, în tren, scriitorul conturând două tipuri de portrete subsecvente, cel individual ilustrându-l pe cel colectiv. Portretul colectiv este al românilor atrași de fascinația mării metropole a lumii civilizate, celălalt particularizează cazul unui român, taciturn, puțin informat, care pleacă să se îmbogățească în capitala Franței.

Al doilea text, primul de fapt în redactare cronologică, un fragment de jurnal intim, reduce la minimum detaliile exterioare, doar amintindu-i pe românii din același vagon. Într-un astfel de text, cel care scrie se adresează sieși, fiind interesat de propriile întâmplări, detaliile fiind lăsate în seama memoriei, care, la o adică, se poate ușor resuscita, umplând cu detalii cadrul general conturat în însemnarea de bază. (H.S.)

### **ADDENDA**

**Eugen Simion, 2005**

„Jurnalul intim al prozatorului Liviu Rebreanu, început la 32 de ani (1927) și ținut până la moarte (1944), este gândit ca un exercițiu de autocunoaștere și deloc ca roman involuntar. [...] Trebuie să spun că scriitorul pătrunde, totuși, rar în lumea interioară. Însemnările privesc, mai ales, relațiile sociale ale autorului și viața de familie. Problemele conștiinței și ale creației sunt lăsate deoparte. [...] Rebreanu merge, în misie oficială, la Berlin (1928), Oslo, Londra, Paris, ajunge în 1929 la Madrid, apoi din nou la Paris. În 1931 face un turneu de conferințe prin țară, în 1942 călătorește în Germania, Austria, Italia și Suedia. Notele sunt telegrafice, inesențiale pentru spirit și nici pentru omul care a scris câteva cărți majore. Un Maiorescu dezabuzat, un stil schematic la culme, cu amănunte derizorii.”

*Manualul ART*

## **NICOLAE MANOLESCU**

### **Marea ca factor spiritual**

**NICOLAE MANOLESCU** (n. 1939). Renumit critic, eseist și istoric literar, prezența cea mai activă în câmpul criticii literare din ultimii patruzeci de ani, susținător și mentor al generațiilor de scriitori care s-au succedat în acest tensionat interval din istoria literaturii române. Critic literar de serviciu, critic perpetuu, mai întâi, din 1962, la „Contemporanul”, apoi la „România literară”, Nicolae Manolescu înregistrează evoluția fenomenului literar românesc cu toate experiențele sale, de la „generația '60”, a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana,

Adrian Păunescu, Ioan Alexandru, până la optzeciști și postmoderniști, generația lui Mircea Cărtărescu și a numerosului grup de scriitori formați la Cenaclul de Luni de la Universitatea din București. Volume semnificative de critică și de istorie literară sunt „Lecturi infidele” (1966), „Metamorfozele poeziei” (1968), „Teme”, I-7 (1971-1988), „Sadoveanu – Utopia cărții” (1976), „Arca lui Noe”, I-III (1980-1983), „Istoria critică a literaturii române” (1990), „Poeți romantici” (1999), „Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu”, I-III (2001).

În eseu „Marea ca factor spiritual”, apărut în volumul „O ușă abia întredeschisă” („Teme”, 6), cu titlu caracterizat „cam pretențios” chiar de autor, se încearcă abordarea mării nu sub aspect geografic, nici ca temă literară, ci din perspectivă biografică, de formare proprie, ca



factor spiritual cum s-ar spune, o analiză a influenței mării asupra formării spirituale a viitorului critic literar.

Textul explică o experiență personală de lectură, apropierea treptată, destul de îndelungată, a criticului de înțelegerea în profunzime a temei mării în literatură. Ca student, întâlnirea cu o capodoperă, „Omul și Marea”, de Ernest Hemingway, nu-i comunică mare lucru: „Nuvela mi-a plăcut și nu mi-a plăcut”. Nici filmul realizat după această nuvelă, cu actorul Spencer Tracy în distribuție, nu adaugă noi elemente de interpretare. Pe cale livrescă, autorul știe că Hemingway e „foarte modern”, că „Omul și Marea” i-a adus scriitorului american Premiul Nobel, dar înțelegerea profundă nu se împlinea. La vremea aceea, lui Nicolae Manolescu i se părea că nuvela „Zăpezile de pe Kilimanjaro” e „o culme a artei narative, pe cât de simplă, pe atât de emoționantă”. Explicația acestei ierarhizări vine mai târziu, după ce își dă seama că de vină era lipsa unor repere de lectură adecvate, la timpul acela, înțelegerii unei simbolistici profunde puse în scenariu epic de nuvela lui Hemingway: „Nu eram – îmi place să cred – un cititor chiar atât de naiv, încât să caut în proză doar partea de aventură, dar probabil că lipsa completă de dinamism exterior din aventurile marine ale pescarului lui Hemingway a jucat un oarecare rol, mai mult inconștient, în nemulțumirea mea. Aventura eroului hemingwayan se petrecea în alt plan decât acela la care mă așteptam eu, se petrecea într-un plan spiritual profund, și avea un sens care îmi scăpa în cea mai mare parte.”. Revelația se produce mult mai târziu: „Am recitit «Bătrânul și Marea» după vreo douăzeci de ani, stimulat de «Moby Dick», celebrul roman al lui Melville. Și mi s-a părut o nuvelă extraordinară.”.

Experiența îndelungată de lectură îi produce criticului literar distincții revelatoare în clasificarea și ierarhizarea operelor literare. „Marea a produs, spune Nicolae Manolescu, două feluri de literatură, diferite ca importanță și chiar ca natură.” Literatura ce ar putea fi numită, cu oarecare condescendență, exotică, cea de călătorii pe mare, cu pirăți și submarine, ce a încântat atâtea copii, se situează „pe o treaptă estetică inferioară”. Criticul însuși a încercat în adolescență să-l imite pe Jules Verne, folosind, pentru scrierea unor povestiri în stilul scriitorului francez, un atlas geografic și un dicționar de împrumut, ca să poată identifica terminologia și reperele spațiale necesare plasării acțiunii pe diferite mări ale lumii. Marea însăși este, într-o astfel de percepție, cu măsurători pe hartă și observarea stelelor din grădina casei, o reprezentare livrescă, „o pură realitate lingvistică”.

Literatura mării are, după îndelungata reflecție și experiență literară a criticului, și altă înfățișare, alt sistem axiologic de receptare critică. Simbolistica ei profundă, revelată după lecturi din Melville și Hemingway, întărește convingerea criticului „că, pe treapta de sus, dincolo de exotismul superficial, marea apare în literatură ca unul dintre cele mai uriașe și profunde simboluri ale extra-umanului.”. Marea, ca realitate a naturii, are aceste două funcții: „îndrumă imaginația spre exterior și spre acțiune”, generând „operele aventurilor exotice”, dar, prin simbolistica ei profundă, oferă și șansa transfigurării, prin câteva capodopere, a spiritului neliniștit al omului, a neobositei sale aventuri spirituale. În încheierea eseului, Nicolae Manolescu, după acest periplu spiritual, definește el însuși marea ca „tot ce omul întâlnește mai deosebit de el însuși în natura înconjurătoare, termenul celui mai deplin contrast, alteritatea desăvârșită”. (Gh.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 170. Precizează ce căuta cititorul naiv în nuvela „Bătrânul și Marea” și ce a găsit cititorul matur în aceeași nuvelă.

Pentru cititorul încă naiv, aventurile pe mare sunt spectaculoase, pline de dinamism, de întâmplări neașteptate, de mister, în timp ce pentru lectorul avizat, marea are sensuri mult mai adânci, semnifică un tărâm al necuprinsului, al ilimitatului, al naturii nestăpânite încă de om. Confruntarea dintre om și elementul necunoscut, copleșitor în monumentalitatea lui, este expresia celei mai grandioase aventuri spirituale a omului. „Marea și peștele colosal, spune criticul referindu-se la două



mari capodopere, „Moby Dick” și „Bătrânul și Marea”, sunt simboluri ale celui mai străin și mai cutremurător element din câte i-au fost date omului să cunoască.” (H.S.)

#### ADDENDA

Mircea Martin, 2000

„M.(anolescu) e în stare să inculce frazelor sale cele mai subtile nuanțe fără a cădea în obscuritate sau, mai grav, în prețiozitate. Trecute prin mintea și prin mâna lui care scrie, cele mai complicate lucruri se clarifică fără să se simplifice, recâștigând un *firesc* care este al vieții înseși, dacă nu cumva al literaturii adevărate. Comentariul criticului are plasticitate, adică putere de a vorbi ochilor minții. Capacitatea lui de invenție nu e, adesea, mai mică decât a textelor comentate. Literatura îi este, de fapt, consubstanțială. Naturaletă extremă, admirabilă, a acestei critici vine probabil din aceea că autorul ei știe întotdeauna în ce măsură să fie călăuzit de obiectul său. Această adecvare esențială e indispensabilă și, în același timp, imprescriptibilă. Elaborat sau spontan, maleabil sau încăpățânat, obsedat sau disponibil, criticul simte *când* și *cât* trebuie să fie. Descoperă, de fiecare dată, măsura oportună. Este ceea ce cred că dă nu numai actualitate, dar și perenitate scrisului său.”

Manualul CORINT 1

## OCTAVIAN PALER

### Deșertul pentru totdeauna

OCTAVIAN PALER (1926). Poet, prozator, eseist și memorialist. S-a născut în comuna Lisa, județul Brașov. Studii la Liceul „Spiru Haret” din București, cu bacalaureatul susținut la Sibiu în anul 1945. Simultan, în perioada 1945-1949 urmează Facultatea de Filozofie și Facultatea de Drept de la Universitatea din București. După absolvire, se angajează la Radiodifuziune, deși fusese propus de Tudor Vianu să fie asistent la catedra de estetică, apoi este corespondent Agerpres. Este director la Televiziune între anii 1968-1970, apoi redactor-șef la „România liberă” între anii 1970-1983. În 1983 este demis din motive politice din funcțiile ocupate, pensionându-se. Debutază în anul 1958, cu versuri, în revista „Luceafărul”, apoi editorial în 1970, cu volumul de poezii „Umbra cuvintelor”.

Publică memoriale de călătorie, pregnant

eseistice, „Drumuri prin memorie. Egipt-Grecia” (1972), „Drumuri prin memorie. Italia.” (1974), „Caminante. Jurnal (și contrajurnal mexican)” (1980), apoi eseuri pe teme de mitologie antică, în „Mitologii subiective” (1975), eseuri filozofice, „Apărarea lui Galilei” (1978; versiune nouă, 1997), „Scrisori imaginare” (1979), „Polemici cordiale” (1983), „Viața ca o coridă” (1987), romanele „Viața pe un peron” (1981) și „Un om norocos” (1984). După 1989 publică volumele „Don Quijote în Est” (1993), „Vremea întrebărilor. Cronică morală a unui timp plictisit de morală” (1995), „Aventuri solitare. Două jurnale și un contrajurnal” (1996), „Deșertul pentru totdeauna” (2001), în care se remarcă prin calitatea analizelor și prin atitudinea civică și morală. A primit Premiul Uniunii Scriitorilor în 1972 și 1980, precum și Premiul Academiei în 1978,

„Deșertul pentru totdeauna” face parte din acele cărți de confesiuni și de reflecții existențiale care cumulează o întreagă experiență de viață. Ajuns la vârsta senectuții, împlinit ca scriitor, dar dezamăgit ca ființă civică și morală, marcat, în plus, de precaritatea sănătății, de un infarct, Octavian Paler supune calea întregii sale vieți unei retrospectii lucide și critice, plină, în același timp, de numeroase învățăminte și întâmplări cu tăle. Desprinderea de satul natal, prin plecarea la școli mai înalte, e o temă cvasigenerală în literatura română, ilustrată, în diverse maniere estetice de la Ion Creangă la Marin Preda. Mai mult cu scepticism decât cu ironie, cu înțelepciunea celui care a trecut prin multe, Octavian Paler pune în scenă epică propriul destin, fără exuberanțe sau înduioșări, pe un ton constatatativ, făcând echivalări de perspective pe un ton detașat, ca un studiu de caz la o lecție de filozofie a vieții.



Premisele uneiia dintre soluții, cea mai firească, înscrisă în ordinea naturală a lucrurilor, aceea de a rămâne în satul natal, sunt de o simplitate dezarmantă. El este băiat, iar „băieții reprezentau, potrivit tradiției, temeiul unei familii“. Între altele, erau garanția că în curtea părintească „nu va crește iarbă“, consecință simbolică în satul românesc, inclusiv în Lisa, a „unui destin sfârșit“, a paraginei unei gospodării și a unei familii. De aceea, singurul argument al mamei adus neînduplecatului tată în 1937, același an în care și Niculae Moromete pleca la școli îndepărtate, era această frază, ca o ghilotină a destinului: „Vrei să crească iarbă în curtea noastră?“ Numai speranța, iluzorie de altfel, că fiul va reveni în satul natal, Lisa, în odăjdii strălucitoare de preot o înduplecă pe grijulia mamă să accepte o despărțire provizorie.

Cât despre personajul principal, care nu voia să plece din sat, dar nici nu îndrăzne să-și mărturisescă împotrivirea, acesta nu-și face mari griji pentru ce se va întâmpla în toamnă, primejdia era îndepărtată, și nu se arăta „din cale-afară de tulburat“. E aici o trăsătură statornică a firii, dezvăluită de Octavian Paler, de a reacționa cu întârziere la factorii de pericol, convins că „o întâmplare providențială“ îl va salva până la urmă. Mima totuși că se pregătește pentru examen, dar prefera să pască în continuare vacile pe pajiște, până când, către sfârșitul lunii august, se anunță plecarea iminentă la București. Ca Nică al lui Creangă, personaj destinat și el înstrăinării de satul natal, imaginează diverse tertipuri pentru a evita evenimentul nedorit, care mai de care mai năstrușnice sau mai absurde: să-și taie un deget, pentru a fi dus chiar în perioada examenului la spital, să fugă de acasă în dimineața fatală, să se ascundă în pădure.

Soluția aleasă este de-a dreptul ilară și constituie, de fapt, punctul culminant al întâmplării. Din ajunul plecării, băiatul își pune la îndemână chibrituri, amnar, iască și îndeosebi o pereche de bocanci noi, „grei, solizi, negri“, cumpărați special de tată, ca fiul să-i poarte în lumea nouă a Bucureștilor. Bocancii, incomozi și grei, constituie cauza nereușitei întregului plan de evadare pus la cale de viitorul școlar. Obișnuit numai cu opinci până atunci, el se împiedică în bocancii grei în clipa când vrea să escaladeze gardul din capătul grădinii și să fugă. Faptul neobișnuit a fost că, din vârful gardului, „între două destine“, cum zice scriitorul, părintele îi propune un târg neașteptat și, în bună măsură, neînțeles în întregul lui niciodată: să accepte 44 de lei, numai să plece la școală. Număr al destinului, „44“, se poate zice, de neînțeles în sensurile lui ezoterice (o ghicitoare îi va prezice că va trăi 44 de ani). Surprinzător este că tânărul, care nu avusese niciodată atâția bani, altfel meditativ, întârziind deciziile, s-a hotărât în câteva clipe. A încheiat „tranzacția“, pactul faustic. (Gh.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 2/ p. 38.** Citind cu atenție textul, realizați un profil psihologic și temperamental al copilului care nu vrea să se lase dus de pe Calea Secii. Felul său reflexiv de a gândi, chiar dubitativ, este, în opinia voastră, caracteristic pentru cel născut la țară?

! Copilul are același profil psihologic cu Nică al lui Ștefan al Petrei din „Amintiri din copilărie“, dându-se dus de acasă cu mare greutate. În fond, în subconștient, casa devine un adevărat *centrum mundi*, un loc în care se conjugă forțele cosmice pentru a asigura fericirea celui protejat de acest spațiu. Copilul are, aici, și o fire rebelă, care nu se manifestă decât atunci când extrema necesitate o cere. Poate că eroul nu reușește să evadeze, să scape de primejdie, pentru că este situat sub semnul „Racului“, ceea ce îl determină, cum se spune, să facă un pas înainte și doi înapoi.

Felul său reflexiv de a înțelege lucrurile lumii exprimă o trăsătură a gândirii țărănești, a țăranului care, înțelegând rosturile profunde ale lumii, începe să-și pună întrebări și să caute răspunsuri. Într-un fel, țăranul, obișnuit cu spațiul întins, deschis către nemărginire, devine un filozof al naturii, un receptacol al evenimentelor ascunse ale lumii. (H.S.)



**Nicolae Oprea, 2000**

**Nicolae Oprea, 2000**

„Retrospectiv, toată creația lui P.(aler) este un jurnal perpetuu, în oglinda căruia se reflectă personalitatea scriitorului, nu spre a se admira narcisic, ci spre a se cunoaște pe sine în profunzime. [...] Literatura lui P. e generată de combinația benefică a pathosului cu ethosul pe fondul unor trăiri tensionate de predispoziții aparent ireconciliabile. Proza sa escistică este produsul simbiozei dintre lirism și narativitate, confesiune și speculație, pasiune și rațiune. Sinceritatea provocatoare și atitudinea radicală, decurgând din rectitudinea morală, determină sensul unei creații fascinătoare și profunde.”

## Manualul ROSETTI

ORSON SCOTT CARD

# Jocul lui Ender

Orson Scott Card este un scriitor de anticipație care scrie în 1977 nuvela „Jocul lui Ender“, transformată în roman în 1985, urmată de „Vorbitor în numele morților“ (1986, apreciat cu premiile Nebula și Hugo) și de „Xenocid“. Dacă în „Jocul lui Ender“ un tânăr este antrenat ca strateg militar pentru a distruge o civilizație de insecte care invadaseră Pământul, în „Vorbitor în numele morților“ acțiunea este plasată trei milenii mai târziu, când Ender, mereu tânăr și rătăcitor printre stele, după ce își terminase jocul, descoperă o nouă planetă, Lusitania, unde are șansa de a-și răscumpăra vina de a fi distrus singura specie inteligentă din Cosmos întâlnită de pământeni. Dar neînțelegerile dintre coloniști și băștinași sunt ireconciliabile, ceea ce prefigurează mari conflicte, la scară galactică. În „Xenocid“, Descolado este un virus care-i decimează pe pământenii de pe Lusitania, folosit ca agent de reproducere pentru purceluși. O flotă pornește spre Lusitania, pentru a-i distruge pe purceluși, dar dispare pe drum.

Lumea lui Ender este dominată de personalități ca Mazer Rackham, câștigătorul ultimului război cu insectele, iar personajul principal are aceeași soartă: el trebuie să învingă, pentru că altfel, odată cu pierderea războiului, întreaga umanitate ar dispărea. El devine „the first leader“, conducătorul întregii omeniri disperate de invazia unei specii de insecte cu care nu se poate comunica. Lumea viitorului a păstrat instinctul ucigaș: „Primul lucru pe care l-am învățat a fost să ucidem“. Lipsa acestui instinct ar fi determinat însăși moartea umanității și alții ar fi devenit stăpânitorii Pământului.

**Lipsa de comunicare** cu aceste insecte este cauza războiului din „Jocul lui Ender”: poate că ele au considerat că emisiunile de televiziune sunt prea violente, poate că ființele umane nu li se par prea inteligente, poate că folosesc alte sisteme de comunicare, spre exemplu telepatia, dar nu reușesc să ia legătura cu oamenii. Diferențele semiotice dintre diversele rase de locuitori ai Cosmosului pot fi o barieră majoră în instaurarea comunicării, la fel ca diferența dintre delfini și oamenii de știință care îi observă. Lipsa de comunicare este o cauză esențială, o lume putând fi cunoscută după istoria avută: „- Dacă cel din fața ta nu-ți poate spune istoria lui, niciodată nu poți fi sigur că nu-ncearcă să te omoare.”. Ideea de a ceda a pământenilor este, de asemenea, superfluă: insectele sunt extrem de stranii sau au o religie bizară. Sau poate că inteligențele pământene nu sunt considerate ca atare de către străini.

Imperativă este, în această situație, lupta pentru supraviețuire: se presupune că rasele incongruente nu pot comunica decât de pe poziții de forță. Omul de Neanderthal a fost înlocuit de o rasă mai puternică, de Omul de Cro-Magnon, poate că *Homo sapiens sapiens* va fi înlocuit de *Homo cosmicus*, cu o durată de viață mai mare, iar oamenii maladiivi vor fi înlocuiți de oameni mutanți energetici, fără moarte, într-un reflex al vremurilor arhaice, primordiale, cum anticipa, sub aspect literar, Mircea Eliade în nuvela fantastică „Tinerete fără de tinerete”. Natura nu acceptă o specie lipsită de gena supraviețuirii, lucru constatat de altfel în vremurile



moderne, în care omul, respectând parcă precepte maniheiste, este sortit unei Apocalipse tehnice, scurtându-și viața și șansele de supraviețuire ca entitate: „Indivizii pot fi convinși să se autosacrifice, însă niciodată o rasă ca un întreg nu poate hotărî să-și înceteze existența. Deci dacă putem, vom ucide gândacii până la ultimul, iar ei, dacă pot, vor face la fel.”.

Lupta devine irațională, pentru că nu este găsit motivul acestei confruntări: de fapt, personajele sunt supuse unei evoluții nebuloase, Ender, după ce câștigă războiul, fiind sortit acestei blamări, anatemei de a fi distrus o rasă întreagă, inteligentă, singura de altfel întâlnită în vastul multivers, rasele străvechi fiind cufundate în tăcere sau retrase în alte zone, dincolo de barierele restrictive ale spațiului și timpului. Lupta cu insectele devine o încercare transcendentă, o provocare venită din partea neantului, a necuprinsului ce se cere revelat sau care, în felul acesta, își păstrează nota de mister.

„Jocul lui Ender” este o luptă cu legile stocastice ale universului din care pământeni fac parte, similară cu lupta împotriva unui vulcan gata să erupă sau contra unui cutremur pe punctul de a se produce, fiind, de aceea, o luptă a civilizației umane cu eternitatea, cu infinitele fire de nisip ale universului. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 133. Faceți rezumatul romanului, precizând momentele subiectului.

„Jocul lui Ender” este povestea unor copii suprainteligenți, deveniți peste noapte strategii militari, cum este cazul lui Ender („Terminatorul”), sau politici, în cazul lui Valentine, care scria sub pseudonimul Demostene, pe rețeaua de comunicare globală, și al lui Locke, Peter Wiggin. Ender este un Terț, un al treilea copil într-o căsătorie, lucru nepermis pe un Pământ supraaglomerat, singura explicație pentru existența lui fiind faptul că este prezumtivul luptător împotriva unei rase de gândaci care invadaseră de două ori Sistemul Solar. El e supus unor probe inițiatice, după ce a fost desprins de monitorul de aptitudini, printre care și aceea de a scăpa de o bandă de copii conduși de Stilson. Stilson e atacat de Ender și omorât, involuntar desigur, pentru ca acest act de violență să nu se repete. Pentru colonelul Graff, acesta e testul decisiv care îl face să-l accepte pe Ender într-o stație de antrenament, cu un program dur, situată în spațiul extraatmosferic. Pentru a deveni cel mai bun, Ender trebuie izolat de ceilalți; acest fapt constituie o probă de luptă, băiatul superinteligent rupând, chiar în condiții de imponderabilitate, mâna unuia din oponenti. Avansarea lui este extrem de rapidă: pe drumul ascensiunii dobândește și practică o serie de tactici de a se impune în fața celorlalți, folosind, de pildă, acuzația că Bernard, un rival, ar simți atracție pentru elevii de același sex sau faptul că Bonzo, un comandant al armatei Salamandrei, făcuse o greșeală, putând fi „congelat” (trimis pe Pământ), pentru că nu-i respecta programul liber. Ender dezvoltă, în sala de antrenament, tehnici deosebite de luptă, devenind comandantul armatei Dragonilor. Rând pe rând, armatele în care fusese, ale Salamandrei, ale Șobolanilor, chiar ale Petrei, sunt învinse în bătăliile din ce în ce mai dese programate de colonelul Graff, comandantul Școlii de Luptă. Nici secvențele mai dure de luptă, cum este uciderea, accidentală, la duș, a lui Bonzo, invidios că Ender este mereu în centrul atenției, nu fac parte decât din același „joc al lui Ender”. În cele din urmă, lui Ender i se acordă trei luni de vacanță pe Pământ, moment în care sora lui, Valentine, îl convinge, pentru a-i diminua depresia cauzată de aceste succese repetate, că el are de ce apăra Pământul. După această vacanță, este trimis pe Eros, centrul operațiunilor militare ale Flotei Internaționale, unde se antrenează chiar cu Mazer Rackham, singurul care câștigase o bătălie împotriva insectelor. Secretul acestor entități este că sunt conduse telepatic de o regină: uciderea acesteia ar echivala cu uciderea semenilor coordonați de acest creier central. Alături de Ender se află alți câțiva buni prieteni ai săi, de pe Stația de Luptă, Salaam, Alai, Bean, piticul, Petra și Dink, Tom Nebunu’, Shen, Supă Fierbinte, Molo Muscă. Mazer Rackham, scăpat de moarte printr-o călătorie relativistă, care îl propulsează în viitor șaptezeci de ani, îl învață că nu există prieteni, ci doar inamici. Jocul lui Ender și al celorlalți copii continuă pe calculator: Ender nu bănuiește nici un moment că ei conduc nave stelare adevărate, ca strategii, prin intermediul **ansiblului**, un aparat de transmisie instantanee a informației către voluntarii de pe nave, dispuși să moară pentru a salva Pământul. Ultima fază a bătăliei îl transformă pe Ender într-un erou,



lucru pe care îl află abia după victorie: învățat să nu lase în urmă supraviețuitori, el distruge planeta-mamă a insectelor cu toate reginele de pe ea, folosind o bombă extraordinară, **Doctorașul**, o superbombă, distrugătoare, prin contaminare, a întregii materii: „Acum totul se bazuia pe șansa ca una dintre ele să supraviețuiască până să poată declanșa **Doctorașul**... Dar apoi, suprafața planetei care acum acoperea jumătate din ceranul simulatorului începu să fiarbă; urmă o erupție, azyârlind bucăți de materie spre navele. Ender încercă să-și imagineze ce se petrecea în interiorul planetei... În trei secunde, întreaga planetă explodează, deveni o sferă de pulbere strălucitoare, azyârlită spre exterior... Sfera planetei explodate se dilată mai repede decât puteau fugi navele dușmane. Și purta acum cu ea **Doctorașul**, care crescuse, câmpul spulberând totul în cale, transformând navele în puncte luminoase și gonind mai departe.” În același timp rămâne regretul că a distrus o întreagă rasă, fără a afla de ce aceasta a ales războiul în locul păcii. Colonelul Graff e absolvit de vina de a-l fi antrenat pe Ender chiar prin metode ce însemnau moartea altor copii.

Pe Pământ, Locke, fratele lui Ender, cu pseudonimul Peter Wiggin, devine un nou **Hegemon**, amorsând un război care urma să aibă loc între Tratatul de la Varșovia și Ligă, iar Demostene, sora lui Ender, pleacă într-o altă călătorie pe una din navele construite cu ajutorul tehnologiei insectelor, chiar pe planeta acestora. Ender scapă astfel de tirania fratelui său, care își domină latura negativă, manifestată în copilărie prin uciderea veverițelor. Demostene, de fapt Valentine, sora lui Ender, filozoful care se impusese pe **intercom**, scrie, incognito, cartea istoriei războaielor gândacilor și a ultimelor zile de viață ale lui Peter. Ender află că, de fapt, întregul război fusese cauzat de o neînțelegere: insectele comunicau prin gânduri și nu credeau că oamenii sunt ființe inteligente, detectând acest lucru prea târziu. Hotărâseră, de atunci, să nu mai atace Pământul, ultima luptă fiind doar de autoapărare. Pentru Ender, regina, moartă acum, construisese un loc din visele sale virtuale de pe computerul Stației de Luptă, lăsând în urmă chiar material genetic, pe care Ender urma să îl plaseze pe o planetă favorabilă vieții. Regina, selecționată genetic și psihologic de ultima regină, moartă acum, urma să elimine orice dușmănie față de rasa pământeană. Cartea trimisă de Valentine pe calea ansiblului este „**Vorbitor în numele morților**“, arătând cauza adevărată a războiului, aceea că gândacii nu consideraseră că oamenii, fără abilitatea de a comunica telepatic, ar fi inteligenți. Valentine și Ender, acesta ajuns pe rând amiral și guvernator al planetei părăsite, se refugiază pe una din navele interstelare, călătorind în viitor pentru a răspândi mesajul despre exterminarea unei întregi rase, pe care el o realizase.

**Ex. 3/ p. 132.** Puneți în relație vârsta lui Ender cu gravitatea întrebărilor pe care și le pune.

Orice specie se bazează pe instinctul de „supraviețuire“, de optimizare a condiției general-umane, lucru ce nu se realizează prin violență decât în caz de extremă necesitate. Întregul război desfășurat între pământeni și insectele invadatoare se explică prin incapacitatea de comunicare a acestora. Ender, din familia Wiggin, este o ființă modelată genetic, „in vitro“, cu trăsături de inteligență și biologice sporite, un geniu care dispune de resursele necesare pentru a trece peste dificultățile războiului cu rasa invadatoare. Ființele imortale, cum se dovedește a fi și Ender, prin fuga sa prelungită, aproape de viteza luminii, cu o inteligență neinstinctuală, găsesc întotdeauna căile prin care lupta se poate duce în mod direct, cu efecte sporite. Faptul că Ender este un geniu e demonstrat prin gravitatea întrebărilor puse la o vârstă destul de fragedă. El gândește, în mod straniu, mai bine decât adulții. De altfel, adulții, supuși determinismului existențial, nu gândesc întotdeauna excepțional. Provocarea reprezentată de Ender este de a fi antrenat să gândească mai bine decât strategii militari învechiți, care cauzaseră înfrângerea devastatoare a rasei umane, dar și mai bine decât ființele extraterestre invadatoare.

Ex. 7/ p. 132. Alegeți dintre motivele invaziei gândacilor enumerate de colonelul Graff pe cel care vi se pare cel mai plauzibil.

Colonelul Graff, militar a cărui singură vocație este războiul, vorbește de incapacitatea de comunicare a celor două rase: „Am folosit toate mijloacele de comunicare pe care ni le-am putut imagina, dar n-au nici măcar echipamentele cu care să-și dea seama că le transmitem semnale. Și poate că ei au încercat să gândească spre noi și nu înțeleg de ce nu le răspundem.

– Deci întregul război se datorează imposibilității de comunicare între două rase.



– Dacă cel din fața ta nu-ți poate spune istoria lui, niciodată nu poți fi sigur că nu-ncearcă să te omoare.”

De fapt, regina își dă seama prea târziu care e cauza distrugerii planetei de către Doctoraș: „Nu ne-au iertat”, gândise ea. „Vom muri cu siguranță.”

**Ex. 6/ p. 133.** Identificați trăsăturile eroului relevate treptat în sala de antrenament și în relațiile cu ceilalți copii.

Ender este un personaj simbolic, un copil devenit militar și strateg peste noapte, la o vârstă de numai 12-13 ani, antrenat să fie nemilos față de dușmani. Această trăsătură îl determină să învingă în lupta împotriva insectelor, pentru că adulții nu pot desfășura astfel de strategii sângeroase. Totuși, el este scuzabil, pentru că dispariția lui Stilson și cea a lui Bonzo nu înseamnă pieirea întregii specii umane, amenințate, așa cum se credea, de prezența insectelor: aceste „dispariții” ajută la formarea instinctelor „criminale” ale lui Ender. Acesta este, cum se și spune, o unealtă în mâinile militarilor, de genul colonelului Graff, al maiorului Anderson sau al generalului Pace. Supraviețuirea este cel mai important instinct al oamenilor, mai puternic chiar decât sentimentul erotic.

**Ex. 9/ p. 133.** Deduceți care este importanța comunicării în contactul dintre oameni, popoare, culturi, civilizații.

Comunicarea între oameni este esențială, pentru că asigură dezvoltarea și armonia socială. Din nefericire, nu se realizează totdeauna cu eficiență, căci altfel s-ar observa modificări în bine ale climatului antropic: starea generală de sănătate ar fi mai bună, oamenii ar iniția mai puține războaie, s-ar limita efectele sărăciei și subdezvoltării. De cele mai multe ori, contactul dintre civilizații și culturi diferite duce la război și la exterminarea unei rase, cum s-a întâmplat cu triburile de indieni, omorâți de generalii armatei americane, sau cu negrii din Africa, transformați în sclavi. Nici comunicarea dintre popoare nu se află într-o situație mai bună: există foarte multe războaie determinate de incapacitatea de a comunica eficient pentru rezolvarea conflictelor.

**Ex. 9/ p. 135.** Găsiți trei argumente pentru a justifica de ce romanul „Jocul lui Ender” depășește nivelul literaturii de consum.

„Jocul lui Ender” este o parabolă a supraviețuirii, care pune o problemă gravă: merită o rasă, cea umană, să supraviețuiască, în detrimentul altei rase? În lipsa unei autorități situate dincolo de lume, oricare dintre rase încearcă să supraviețuiască. O altă problemă este a mijloacelor prin care se antrenează strategul și luptătorul perfect, capabil să supraviețuiască unei confruntări cu rasa adversă. De aceea, „Jocul lui Ender” este mai curând un demers filozofic pe tema supraviețuirii și a „bunului sălbatic”, în speță omul, care moare, de cele mai multe ori, din prostie curată sau din imbecilitate, devenind un „pierzător” (loser), un ratat.

**Ex. 10/ p. 135.** Precizați specia literaturii de consum pe care o preferați ca lectură; justificați-vă preferința.

Calificarea întregii literaturi SF sau a celei polițiste în categoria literaturii de frontieră sau de consum este arbitrară, uneori subiectivă, pentru că, de pildă, Edgar Allan Poe sau Umberto Eco aparțin mării literaturi, chiar dacă unul este romantic, iar celălalt este inspirat de „teoria conspirației”. Formularea exactă ar fi de „literatură a timpurilor ce vor veni”, previziunile scriitorilor de science-fiction devenind treptat realitate. Ideea că literatura de anticipație nu este valoroasă, că aparține cărților care se citesc pentru un simplu divertisment, cartea fiind apoi uitată pe o bancă dintr-o gară, aparține Utopiei Moderne, după care lumea este o insulă în care niciodată nu se schimbă nimic, iar generațiile se succed sănătoase până la bătrânețe, fiind înlocuite de altele la fel de sănătoase. Sau, mai curând, este o aplicare a ideilor „Republicii” lui Platon sau a „Utopiei” lui Thomas Morus, a monadelor leibniziene, după care lumea este un paradis irepetabil, locul de nicăieri sau singurul unde se mai întâmplă încă ceva. Literatura de anticipație oferă calea lumii de mâine, „necioplite”, „neidolatrizate” „după chipul și asemănarea” omului zilelor de astăzi.



Scrierile de anticipație, pe nedrept considerate o Cenușăreasă a literaturii, se manifestă, dincolo de exagerările tehnice, printr-un **realism fantastic** ce poate fi considerat la fel de valoros ca literatura prospectare a vremurilor viitoare, de transformare a educației; după cum spunea E. Faure (1974), „pentru prima dată în istorie, educația își propune în mod conștient să pregătească oamenii pentru tipurile de societate care încă nu există”, iar Alvin Toffler afirma că educația trebuie să se desprindă de metehnele mecaniciste ale trecutului, să se îndrepte spre viitorul în care „mașinile se vor ocupa de fluxul materialelor fizice, iar oamenii, de fluxul informațiilor și de cugetare”. Literatura fantastică suplinește tocmai acest rol, de schimbare a lumii, de „dirijare a viitorului”, procese inconsecvente în ceea ce privește condiția umană, cu o durată de viață prea scurtă și prea fragilă pentru potențialitățile ființei biologice și sociale. În timp ce literatura istorică reface fața trecută a lumii, iar romanele contemporane se constituie într-un veritabil document, într-o „cronică” a lumii „moderne”, literatura de anticipație prevede, cu o mai mică sau mai mare aproximație, fața viitoare a lumii, putându-se constitui într-un propulsor al timpurilor ce vor veni. De la călătoriile provinciale cu diligența, din Far West, de la târgurile provinciale ale secolelor trecute, se poate avansa la călătoria cu nava cosmică, de cele mai diverse tipuri, la vremuri în care doamnele Bovary ale viitorului vor coexista cu mutanți și cu roboți.

Dacă temele literaturii realiste din secolele XIX-XX erau târgul de provincie, moștenirea, reclusiunea în spațiul autumnal al burgurilor patinate de vreme, **decorurile ieftine**, construite parcimonios, din cauza banilor puțini, **temele medicale** (la M. Blecher, în „**Întâmplări în irealitatea imediată**”, 1935), ale bolnavilor fără șanse de scăpare, bucătăria (Emil Brumaru, „**Detectivul Arthur**”, „**Ruina unui samovar**”), **micile întâmplări din curtea blocului**, descrise într-o manieră fantastică (Mircea Cărtărescu, în „**Nostalgia**”), **balurile și întâmplările festive**, în literatura obsedantelor decenii, temele literaturii fantastice sunt fără îndoială altele: **călătoriile spațiale**, **schimbarea condiției biologice**, **obținerea nemuririi**, **supunerea sau nesupunerea roboților**, **invaziile extraterestre**, **lupte între oameni mutanți și normali**, **între roboți și oameni**, cum se întâmplă în „**Terminator**” 1, 2, și implică alte tipuri de personaje: savanții buni sau malefici, mutanții frumoși și nemuritori, mutanții răi, de tipul lui Frankenstein, al lui Mary Shelley sau al lui Dracula, imaginat de Bram Stoker, eroul, suberoul sau eroul malefic, **the villain**, supraviețuitorii unei catastrofe, reprezentanții temporali ai unei alte epoci temporale sau atemporale. Multe din aceste fantezii literare sunt bazate pe teme științifice de strictă actualitate (cazul nanișilor, al nanotuburilor ce vor înlocui cipurile cu siliciu ale calculatoarelor, putând fi folosite și pentru biocipuri de transfer de suflet, duplicarea și manipularea genetică în vederea obținerii unei ființe cu o durată de viață mai mare etc.). Se pot deosebi, ca specii literare, **space opera** („**Nebuloasa din Andromeda**”, de Ivan Efremov), **heroic fantasy** („**Cavalerii lui Tau**”, Anna Rinonapoli), **antiutopia** sau **contrautopia** („**1984**”, de George Orwell, „**Mașina timpului**”, de H. G. Wells), **ucronia** sau **ficțiunea politică** („**Brazil**”, de John Updike, „**Omul din castelul înalt**”, de Philip K. Dick), romanul polițist SF (Isaac Asimov, „**Soarele gol**”, „**Caverne de oțel**”, „**Roboții**”). (H.S.)

#### ADDENDA

##### The New York Times Book Review

„Un roman captivant, plin de surprize formidabile, care par firești odată ce au fost explicate.”

##### Library Journal

„O poveste pasionantă de aventuri în spațiu și un rechizitoriu acid la adresa modului militarist de gândire.”

##### New York Daily News

„În stilul său unic, Card propune cele mai profunde dileme etice, susținute de personaje perfect creionate.” (din cronică la „**Xenocid**”, o carte din saga lui Ender).

##### Ben Bova

„În acest roman Orson Scott Card confirmă speranțele puse în el... ba chiar mai mult decât atât.”

##### LOCUS

„«Jocul» este uimitor, personajele memorabile, iar extraterestrii sunt o adevărată provocare pentru umanitate.”

##### Chicago Sun-Times

„Card a ajuns să stăpânească cea mai fină artă a suspansului, pornind de la cele mai grave probleme de conștiință.”



## Fantasticul

Dintotdeauna omul a avut năzuința secretă către altă lume, imaginară, diferită de existența cotidiană, banală, limitatoare pentru orizontul său de aspirații. Unii psihologi consideră că omul este înzestrat cu o „fantezie originală”, menită să-i suplinească deficitul de existență, neîmplinirile din viața cea de toate zilele. De aceea, și-a inventat lumi paralele, imaginare, mistere, mituri și basme, istorii insolite, întâmplări neobișnuite.

În literatură, fantasticul a îmbrăcat, de-a lungul timpului, numeroase forme de manifestare și de expresie. Există un fantastic al situațiilor primordiale, al timpurilor originare, manifestate prin hierofanii și acte revelatorii. Basmele au creat o lume fabuloasă, în care eroi excepționali se luptă cu forțele răului pentru a sigura victoria binelui. Fantasticul propriu-zis apare o dată cu literatura modernă, având ca trăsătură definitorie intruziunea faptului neobișnuit în banalul cotidian, fără a se găsi explicații plauzibile pentru insolitul acestei situații. Pentru a-și impune modul de manifestare, fantasticul se prevalează de o fisură a ordinii existente, care creează, cel mai adesea, o stare incertitudine, de ezitare, din partea personajului și a cititorului, în înțelegerea unor situații, întâmplări, manifestări ale realului. „Fantasticul, consideră Tzvetan Iodorov, în „Introducere în literatura fantastică”, ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim fantasticul, pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. [...] Este vorba despre un fenomen ciudat, care poate fi explicat în două moduri: prin cauze de tip natural sau supranatural. Posibilitatea de a ezita între aceste două tipuri dă naștere efectului denumit fantastic.”

Această formă de literatură începe să fie cultivată de scriitorii romantici, ca manifestare a libertății în plan imaginar în raport cu normele rigide ale clasicismului, maeștri în ilustrarea acestui imprevizibil spațiu literar fiind Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Howard Philips Lovecraft. Noțiunea de literatură științifico-fantastică, **science-fiction**, aparține ultimelor două secole, foarte cunoscute fiind romanele lui Jules Verne și H. G. Wells, iar în ultima vreme ale lui Stanislaw Lem, Gérard Klein, Isaac Asimov. Elemente ale fantasticului sunt întâlnite în literatura română la Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu și alții. (H.S.)

### ADDENDA

Silvian Iosifescu, 1971

„În introducerea romanului *Echeés au temps*, al belgianului Marcel Thirry, Roger Caillois propune un triptic de categorii literare, analizate cu rigoarea nuanțată, care îi guvernează serisul. Basmul, feericul se petrec într-o lume în care vraja se exercită de la sine și magia e regula. «Supranaturalul nu e aici înspăimântător, nu e nici măcar uimitor, căci constituie însăși substanța universului, legea și climatul lui. El nu violează nici o regulă, face parte din ordinea lucrurilor». Fantasticul e considerat ca având un mecanism deosebit și «corespunzând alternanței universale, ca o agresiune interzisă, amenințătoare», ce sfărâmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi fuseseră până atunci considerate riguroase. Fantasticul ar corespunde deci unei etape în care a triumfat concepția științifică, «recunoașterea unui determinism strict în înțelegerea cauzelor și efectelor». De aici și diferența de atmosferă și de tonalitate afectivă. În vreme ce «miracolul e înspăimântător și misterios», «nu s-a remarcă îndeajuns că feeria exclude misterul pentru că e feerie».

Miracolul științifico-fantastic, «când nu e o simplă și puerilă literatură de război al lumilor și de călătorii interstelare», e integrat realului. Restabilește un nou acord bazat de această dată nu pe



acceptarea miracolului, ci pe «datele științei, pe reflecții asupra puterilor ei și, mai mult încă, asupra paradoxurilor, aporiilor, consecințelor ei, extreme sau absurde, asupra ipotezelor temerare care scandalizează bunul-simț, verosimilul și obișnuința...» [...]

Proza științifico-fantastică, care pune în circulație supraoameni, primește vizite extraterestre și nu refuză tehnica polițistă, rămâne totuși o formă de literatură contemporană direct filosofică. E unul dintre numeroasele paradoxuri care-i fixează starca civilă. Sinteză mobilă de atitudini și chiar de funcții psihice greu de unificat (fixarea de fapte științifice, meditația filosofică, goana fără frâu a fanteziei – «la folle du logis»), genul acesta de literatură se opune schemelor și cristalizărilor.“

**Tzvetan Todorov, 1970**

„Iată-ne astfel pătrunși chiar în miezul fantasticului. Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaștem, fără diavoli și silfide și fără vampiri, are loc un eveniment care nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una dintre cele două soluții posibile: ori este vorba de o înșelăciune a simțurilor, de un produs al imaginației, și atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi care ne sunt necunoscute. Ori diavolul este o iluzie, o ființă imaginară; ori există într-adevăr, aidoma tuturor celorlalte ființe vii, numai că el nu poate fi întâlnit decât foarte rar [...] O asemenea definiție este puțin originală? Ea poate fi găsită, deși altfel formulată încă din secolul al XIX-lea.

Mai întâi la filosoful și misticul rus Vladimir Soloviev: «În cazul adevăratului fantastic este întotdeauna păstrată posibilitatea exterioară și formală a unei explicații simple a fenomenelor, dar, în același timp, această explicație este cu desăvârșire lipsită de orice probabilitate internă» (citată de Tomașevski). Este vorba despre un fenomen ciudat care poate fi explicat în două moduri: prin cauze de tip natural sau supranatural. Posibilitatea de a ezita între aceste două tipuri dă naștere efectului numit fantastic [...]

Iată un exemplu german ceva mai recent: «Eroul simte în mod constant și distinct contradicția dintre cele două lumi, cea a realului și cea a fantasticului, este el însuși uimit de lucrurile extraordinare care îl înconjoară» (Olga Reimann) [...]

Trebuie să mai remarcăm totodată că definițiile fantasticului propuse în scrierile franceze mai recente, chiar dacă nu sunt identice cu a noastră, nici nu intră în contradicție cu ea. Fără să întârziem prea mult asupra acestui punct, vom da câteva exemple extrase din textele «canonice». Castex în *Le Conte fantastique en France (Povestirea fantastică în Franța)* scrie: «Fantasticul... se caracterizează... printr-o irumpere brutală a misterului în cadrul vieții reale». Louis Vax, în *L'Art et la Littérature fantastique (Arta și literatura fantastică)*: «Povestirea fantastică... vrea să ne prezinte niște oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm și noi, azvârliți dintr-o dată în inima inexplicabilului». Roger Caillois în studiul său *Au cœur du fantastique (În inima inalterabilului)*: «Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene». După cum se vede, aceste trei definiții reprezintă, intenționat sau nu, o parafrază a celorlalte, de fiecare dată este vorba de «mister», de «inexplicabil», de «inadmisibil», care năvălesc în «viața reală» sau în «lumea reală», sau, iarăși, în «inalterabila legalitate cotidiană».

*Manualul EDP*

## VASILE VOICULESCU

### Lostrița

**VASILE VOICULESCU (1884-1963).** Poet, prozator și dramaturg. S-a născut într-un Bărăgan arhaic, în care se resimțea încă amintirea de Ev Mediu timpuriu a primilor creștini cărturari și martiri, în special a lui Ulfila, primul autohton care se încumetase să traducă Biblia într-o „limbă barbară“, cea a vechilor germani. Pe lângă fiorul biblic, Vasile Voiculescu este influențat de

scrierile vechi indiene, de „Upanishade“, de scriitori ca Wundt, Haeckel, Pierre Janet, după ce se familiarizase cu pozitivismul lui Darwin și Littré. Devine medic, urmând o profesie de alinare a chinurilor și deznădejdelor umane, dar se dedică scrisului, literaturii, care îi consacră un alt tip de lume, aceea a spațiilor imaginare ale poeziei, iar, către sfârșitul vieții, cea a magiei



inferioare și a tendinței de transcendere a realității, ilustrate în cele mai reușite dintre nuvelele și povestirile sale. Se apropie, în felul acesta, de același orizont magic și mitic în care și-a întemeiat Mircea Eliade cunoscutele nuvele fantastice. Există însă o deosebire de structură între magia din scrierile lui Mircea Eliade și aceea a lui Vasile Voiculescu: magul Suren Bose din „Nopti la Serampore” deține știința absolută a realităților alternative, magia din povestirile lui Vasile Voiculescu este de fapt șamanism, practicat de ființe cu puteri magice în declin, „istovite”, ca în „Ultimul Berevoi”, de agresiunea constantă a lumii moderne.

Volumele sale de poezii sunt: „Poezii” (1916), „Din Țara Zimbrului” (1918), „Pârgă” (1921), „Poeme cu îngeri” (1927), „Urcuș” (1937), „Întrezăriri” (1939). În ultima parte a vieții scrie, surprinzător, nuvele, „Capul de zimbru” și „Iubire magică” (1966), un roman, „Zahei Orbul” (1970), și un neașteptat ciclu de sonete, „Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginată de Vasile Voiculescu” (1964), toate acestea apărute postum.

Povestirile fantastice ale lui Vasile Voiculescu creează atmosferă, prin semne ale insolitului paradoxal, ale magiei primitive realizate de solomonari și oameni ai singurătății, mai aproape

de Sadoveanu decât de Mircea Eliade. În „Pescarul Amin”, personajul principal, eponim (dă titlul povestirii), își pierde viața, din solidaritate cu arhetipul său marin, un pește din străfundurile apelor. În „Lipitoarea” apare ideea arhetipului spiritual, recuperat printr-o regresiune a memoriei în timp, astfel că se creează o falie temporală retroactivă, dar personajul nu-și dă seama care este identitatea sa reală: a lui sau a bunicului său. „În mijlocul lupilor” prezintă un solomonar ce trăiește în mijlocul animalelor sălbatice, având puteri magice asupra lor. „Diavolul alb” este istoria unui alt om fantastic, care îl fură pe Alcyon, armăsarul alb al boierului Marghiloman. Personajul, Amoașei, se pricepe să îmblânzească armăsarii, fiindcă trăise tot timpul printre ei. În căutarea armăsarului furat, din seminția animalelor folosite de Mahomed pentru a călări spre paradis, pleacă mai mulți, dar cel mai bun se dovedește a fi un cazac. La apariția lui, armăsarul îl părăsește pe Amoașei, rupându-i un picior, și dispare într-un loc nevăzut.

Romanul „Zahei Orbul” prezintă o lume abisală: eroul orbește din cauza consumării unui lichid otrăvitor. De el se îndrăgostește o boieroaică pe moșia căreia lucrează, dar aceasta este ucisă și el este acuzat de crimă și trimis la ocnă.

Scriitor al marilor contraste și tensiuni lăuntrice, un romantic mult prea întârziat, rătăcit în plin secol douăzeci, Vasile Voiculescu oscilează constant, ca puncte polare ale universului său creator, între angelic și demonic, între „Poeme cu îngeri” și „Iubire magică”, pentru a lua numai două titluri de referință, unul de poezie, altul de proză. Asta nu înseamnă că aceste concepte se pot distribui distinct și exclusiv pe cele două forme de expresie literară. Un demonism subiacent există, încă de la primele volume, în poezie, în viziunile telurice, în peisajele sălbatice și primitive, în manifestările violente ale fenomenelor, îmblânzite și spiritualizate în creațiile următoare, aureolate cu cernerea din înalt a unei blânde lumini divine. Cele două volume de povestiri, apărute pe neașteptate în 1966, după moartea scriitorului, sub titlurile „Capul de zimbru” și „Ultimul Berevoi” (reluat și amplificat în 1972, într-o ediție B.P.T., cu titlurile „Capul de zimbru” și „Iubire magică”), întregesc preocupările lui Vasile Voiculescu pentru ilustrarea unui filon tematic extrem de bogat și de interesant, cu propensiune spre fantastic, fabulosul folcloric autohton, cu tot cortegiul de manifestări stranii și neobișnuite: magie populară, personaje cu puteri care ies din sfera normalului, vraci și solomonari izolați într-o natură primitivă, inși cu vocația aspirațiilor primordiale, practicanți ai unor ritualuri străvechi, a căror putere încă nu s-a stins, chiar în plină civilizație modernă.

Astfel de preocupări tematice preexistau în literatura română, tinzând să devină expresia tezigă a unui autohtonism puternic marcat, cu ilustrări literare, unele remarcabile, încă din secolul al XIX-lea. Magi cu puteri ascunse, rămași în munți, în spațiul lor sacru, din vremurile dacice, ființe acvatice, știmate și zburători, strigoi, întâlnim îndeosebi la Eminescu, în „Strigoi”, „Povestea magului călător în stele”, „Călin (file din poveste)”, în „Luceafărul”, dar și, mai înainte, la Vasile Alecsandri, în „Baba Cloanța” și „Noaptea sfântului Andrii”, la



Iancu Văcărescu, în „Ielele“, „Piaza bună, Piaza rea“, la Ion Heliade-Rădulescu, în bine cunoscutul „Zburătorul“. Mai aproape de noi, Mihail Sadoveanu plasează în munții românești ființe aparte, reminiscențe ale unor vremuri arhaice, de pildă sihastrul din „Frații Jderi“, din Kesarion Breb, din „Creanga de aur“, care se readapă la izvoarele înțelepciunii Egiptului și Bizanțului. Și mai semnificativă este imersiunea către izvoarele mitologiei populare românești, explicitate de Romulus Vulcănescu, în „Mitologie română“ (Editura Academiei, 1977). Solomonarii, personaje frecvente în prozele lui Vasile Voiculescu, al căror nume e derivat din cel al înțeleptului rege Solomon, totodată mare vraci și taumaturg, însemnând „moștenitor al înțelepciunii“, vin dintr-o adâncă tradiție, receptată, la nivel fabulos, în popor, până către vremurile noastre. La fel, făpturile acvatice populează din abundență spațiul folcloric arhaic: femeile-pești, un fel de nereide, numite și Știme ale apelor, adastă pe fundul apelor mari și ies la maluri numai noaptea, cântând ca sirenele, pentru a vrăji pescarii și a-i atrage în adâncuri. O întâmplare de o uimitoare similitudine cu „Lostrița“, în schemă epică și în unele semnificații, povestește Maxim Gorki în „Legendă valahă“ (citată de Romulus Vulcănescu): un pescar de la Dunăre, Marcu, prinde în mreaja lui o nereidă păgână, o strânge în brațe, o sărută și se îndrăgostește de ea, ținând-o pe lângă sine ziua întreagă. Când vine noaptea, nereida dispare și Marcu, nebun după ea, se aruncă în apă să o caute, dar se îneacă.

Vasile Voiculescu resuscită, în povestirile sale, această magie elementară și atracția către elementul primordial, reminiscență a vremurilor imemorale, practicate însă, în plină civilizație modernă, de oameni care s-au îndepărtat prea mult de izvoare și, din această cauză, sunt pe cale de a-și pierde puterile. Pericolul a fost semnalat și de Mihail Sadoveanu, în „Ochi de urs“ sau în „Creanga de aur“, personajele Culi Ursake și Kesarion Breb fiind nevoite să se readape la izvoarele mitice, să se re-înțieze, prin călătoria către origini, fie în adâncurile propriului eu, fie în locurile sacre. În plan teoretic, dar în același spațiu de referință, Mircea Eliade analizează, sub felurite aspecte, disoluția sacrului în profan, reluată, în tramă epică, în mai multe din nuvelele sale. „Ultimul Berevoi“ prezintă un astfel de mag, uitat și izolat de comunitate, chemat numai la vremuri de mare primejdie, când sălbăticiunile se înmulțesc amenințător. Magul însă, izgonit din lume, ca și zeii păgâni, nu-și mai poate îndeplini vocația. Decăderea din puterile de altădată este insistent remarcată de scriitor: era „hărțuit de popi, prigonit de învățători, târât de doftori pe la judecăți“, sărăcit, „sihăstrit“. În astfel de cazuri, la popoarele primitive, cum arată James George Frazer în „Creanga de aur“ („The Golden Bough“), vracii erau executați, pentru vina extremă de a prezenta semne de bătrânețe, incompatibile cu postura de reprezentanți ai puterii divine, devenind astfel incapabili să-și mai exercite atributele de *maître des cérémonies hiérophaniques*.

Concluzia, poate chiar o ideologie a autorului, este amară, pecetluind sfârșitul unei întregi epoci, demitizarea ei absolută: „Magia se istovise în om. Puterile ei se strămutaseră în fier și în oțel. Muntele aștepta vânători cu arme înfricoșate, nu un unchiș întârziat în coada fier și în oțel. Faptul este însă discutabil: se afirmă că magia este încorporată acum de științele veacului“. Faptul este însă discutabil: se afirmă că magia este încorporată acum de științele pozitive, prelucrătoare ale fierului și ale oțelului, simboluri dominante ale civilizației industriale. Este, bineînțeles, o eroare scuzabilă: știința face uneori variații pe aceeași temă, în exploatarea acesteia, bineînțeles, o eroare scuzabilă: știința face uneori variații pe aceeași temă, în exploatarea acesteia. Magia inferioară, chiar limitată, era un practică a fenomenelor apărând limitele constrângătoare. Magia inferioară, chiar limitată, era un pas către secretele ascunse ale Universului, ce nu se pot cuprinde integral în ecuații matematice, oricât de complicate ar fi acestea. Omul, ca ființă, nu a lucrat asupra sa, nu și-a perfecționat puterile intrinsece; și-a adăugat numai puteri exterioare, date de mașini. Nu a evoluat aproape deloc, mai mult, și-a pierdut chiar zestrea originară, puterile magice inițiale. Bătrânețea este vina capitală a vraciului din „Ultimul Berevoi“: puterile magice nu se întrupează într-un „uncheaș întârziat în coada veacului“, în transmiterea informației magice s-a produs, de-a lungul generațiilor, o mutație negativă, o eroare. Ființele primordiale nu sunt nici urâte, nici bătrâne,



ipostazele contrare aparțin numai timpurilor revoluate, barbarizate, rezultat al unei entropii nivelatoare, nestăvilite de o forță contrară, de echilibru, compensatoare.

În „**Lostrița**“, Vasile Voiculescu plasează povestirea, încă de la început, într-un cadru fabulos, pornind de la premisa că astfel de ființe, dotate cu puterea de a-și controla frumusețea și imortalitatea, de a le face inalterabile la trecerea timpului, mai există ascunse undeva, dincolo de oglinda apelor: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminița care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decât o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înece.“

Ființe acvatice nemuritoare, capabile să-și constituie o lume proprie, departe de cea a pământenilor profani, sunt întâlnite în legendele tuturor vremurilor. Grecii imaginau splendoarea de nea a nimfelor și a sirenelor, capabile să-i atragă în mrejele lor pe corăbierii imprudenți, chiar și pe vicleanul și atât de experimentatul Ulise. Vrăjitoarea Calypso, trăind atemporal, avea ca slujitoare ființe marine, frumoase și perene. Știmatele, la români, bântuiau lacurile, ascunzându-se, ca și alte ființe magice, într-o împărăție necunoscută, iar Ondina din legendele germanice nu putea accepta dragostea pământească, deoarece își pierdea, prin asta, nemurirea. Jean Chevalier și Alain Gheerbrant consemnează, la rândul lor, în cunoscutul „**Dicționar de simboluri**“, că „nimfele fură copiii și tulbură mințile oamenilor cărora li se arată“, în momentul epifaniei lor, amiaza, creându-le „un sentiment ambivalent, de atracție și teamă, de fascinație“. Toate aceste variante ale divinului apar, din perspectiva omului comun, diabolice, demonice, întrupări malefice, situate în zonele misterului și ale superstiției.

În același orizont de superstiție al lumii comune și, fapt remarcabil, în împrejurările și datele esențiale prefigurate mai sus, începe și povestirea „**Lostrița**“. Făptura fermecată și misterioasă din apele Bistriței, tolănită la soare pe nisipul argintiu, ca o domniță, goală, atrage flăcâii în mrejele sale, aducându-i în pragul nebuniei: „A tras în capcană copii neștiutori, copilandri furați de strălucirea ei, flăcâi turburați și duși în ispite de frumusețea-i fără împotrivire. N-a fost an să nu-și ia, acolo, în genună, dajdia ei, unul sau doi inși scoși din minți“. Totul se petrece într-un spațiu de graniță, la contingenta realului cu fabulosul. Satul, la Vasile Voiculescu, se constituie, ca de fapt mai toate societățile umane arhaice, într-o comunitate tribală ad-hoc, aproape închisă, necomunicantă cu împrejurimile (deplasarea se face numai în sus, de pildă în satul Neagra sau la izvoarele Bistriței, într-un mister și mai mare), în care sunt prețuite cel mai mult meșteșugurile, abilitățile de vânător sau de pescar, calitățile fizice, numărul de copii și averea. Transcenderea, orizonturile nepermise, lumile ascunse, originare, neînțelese nu prea le stau la îndemână, le provoacă teamă: „Dintre rândurile de copilandri care crescuseră flăcâi, alergând nebuni cu undițele pe urmele lostriței, unii pieriseră înecați, cei mai mulți, temători, se lăsaseră.“ Ei preferă basmul, invenția, **basna**, și nu mitul, adevărul originar.

Aliman nu întrevide nici el, de la început, lumea de dincolo: vanitatea sa umană, nesatisfăcută, îl îndeamnă să prindă lostrița ca pe un pește, un animal real, deși misterios și metamorfozabil, dar păstrează perspectiva mitică, porțile deschise; „nu credea în basmele pentru copii“, considerându-se egalul neștiutei vietăți: „Dacă are ea vrăjile ei, apoi le am și eu pe ale mele“. Am putea spune că Aliman, ca în orice societate arhaică, se inițiază, pentru a dobândi putere și iscusință, își încearcă norocul la vânat sau la pescuit, printr-o vânătoare rituală, urmărind un animal misterios, ieșit din comun. Vânărea lostriței durează ani întregi, Aliman împlinindu-se, devenind un flăcău frumos și puternic, până când, pe neașteptate, i se revelează lumea de dincolo, fulgerându-l cu adevărul ei absolut: prinde în brațe, pentru o clipă, vietatea lucitoare, ca pe o fată la horă. Dar aceasta îi scapă; flăcăul ratează marea șansă a vieții sale. De atunci, se schimbă radical, devine alt om; devine, de fapt, ca și în cazul celor care au văzut ielele, ne-om. Dezamăgit parcă de această neputință, de provocarea continuă, neîmplinită, animalul magic



dispare, reiterând incongruența a două timpuri: cel uman, liniar, și cel magic, etern, durată fără durată.

Abia acum personajul devine activ în tărâmul mitic. Încercând și nereușind, prin toate tertipurile vânătoarești, să anuleze granițele dintre cele două lumi, Aliman apelează, în cele din urmă, la un alt personaj, la un **mag minor**, care îi confecționează un totem, o **lostriță lucrată în lemn**. Dacă la Mircea Eliade imersiunea mitică se produce prin falie, prin spărtură în real, în povestirile lui Vasile Voiculescu tărâmurile mitice se descoperă **pe cale magică**. Și într-un caz, și în altul însă, cel mai adesea, omul contemporan are tot mai puține posibilități de a reitera mitul, de a și-l asuma ca normă existențială.

Ceremonia de aducere în planul real a unei ființe magice urmează, și în „**Lostrița**“, gesturi rituale, păstrate din vremurile străvechi. **Incantația magică** dezlanțuie forțele apelor primordiale și are, în scurt timp, efectele mult așteptate: Bistrița se umflă, peste noapte, din mal în mal, mătură satele din amonte și aduce, pe o plută, o făptură omenească neobișnuită, pe care, într-un gest bărbătesc, o salvează Aliman. Fata vine de departe, din netimp, și, ca orice ființă divină sau demonică, apariția ei trebuie să fie spectaculoasă. Uimirea privitorilor provine din neobișnuita sălbăticie și frumusețe a făpturii: avea „părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie plăvițe resfirate pe o stană albă. Ochii de chilimbar verde-auriu, cu strilici albaștri, erau mari, rotunzi, dar reci ca de sticlă“. Mai mult, „oamenii vedeau cu uimire cum se zbicesc repede straiile pe ea, iia, fota, opincile, ca și când n-ar fi fost udă niciodată“. Flăcăul constată ceva mai târziu, acasă, că era, ca și lostrița, „șuie, cu trupul lung, mlădios și despicătura coapselor sus ca la bunii înotători“. Așa cum Aliman își confecționase un dublu totemic din lemn, lostrița reapare la momentul potrivit și își trimite pe pământ un dublu cu formă umană, păstrând însă și attribute de vietate acvatică. Lostrița pare să aibă, de altfel, mai multe metamorfozări, Bistriceanca însăși, mama fetei, părând tot o ipostază a ei, venită să se autoconserve, să mențină intact teritoriul magic. Această descriere a fetei, care nici nu are nume, primind unul de împrumut, profan, Ileana, rebotezându-se în noua lume, sugerează o ființă ieșită din tipare, atrăgătoare și mortală în același timp. **Strilicii albaștri** nu sunt decât străfulgerarea morții victimei în ochii prădătorului. Pentru că Aliman, flăcăul acesta împlinit, numai bun de însurătoare, în jurul căruia se concentrează acum forțele magice, într-o expresă tendință de autorevelare, nu poate fi decât o victimă a lostriței, un virtual candidat pentru trecerea în lumea cealaltă.

Ființa de curând sosită nu are nimic comun cu ceremoniile comunității; **ritualul erotic** se desfășoară cu o intensitate neobișnuită, celebrat fără rușine în apa Bistriței, noaptea, ca într-un paradis terestru, după care protagoniștii erosului primordial se hrănesc cu păstrăvi, prăjiți direct pe foc, la cetină de brad. Ființele umane nu sunt capabile de astfel de gesturi totale: puterea lor a fost anihilată prin pierderea nemuririi, pentru ele actul erotic este în primul rând utilitar, neimplicând decât perpetuarea speciei, înscrisă în tiparele ancestrale. Vitalitatea fetei se transmite și flăcăului: ea deține forțe oculte, capabile să-l facă „mai sănătos, mai voinic, mai frumos și mai bun cum nu fusese niciodată“. Vremea chiar își modifică dimensiunile, „trecea amețitoare ca o Bistriță umflată de fericiri“. Numai că flăcăul face o **greșeală capitală**, forțând granițele celor două lumi: vrea „să-și statornicească norocul“, să se însoare; părând că totul este posibil, el vrea să **restabilească** ordinea tulburată a tribului, a satului, care „bâzâia de zvonuri ca un roi întărit“, dar prin asta încalcă **legea magică**, tulburând apele destinului și ale firii. Reacția fetei este copleșitoare: „Ea a hohotit nebunește, luându-l de gât. Ea știa de ibovnic și de dragoste, nu-i ardea nici de popă, nici de biserică. Nu pentru asta venise ea pe lume.“. Legile lumii din care venea fata sunt mult mai profunde și, prin noua greșeală, prin noua ratare a lui Aliman, legămintele magice se desfac, având consecințe devastatoare. „Mama“ Ilenei, Bistriceanca, vine vijelioasă, de undeva, din nord, de la izvoarele Bistriței aurii, pentru a-și recupera fiica, rătăcită într-o lume străină, incapabilă să perceapă, în totalitate, forțele oculte. Felul în care dispare fata demonstrează că magul uman, dintr-o contemporaneitate amorfă, este



incapabil să prelungească vraja, puterile sale scăzând, ca și ale solomonarului din „Ultimul Berevoi”. Este, de fapt, un mag absent, căci, căutat mai târziu de Aliman, nu va mai fi de găsit. Flăcăul rămâne „pleoștit” în fața Bistriceței, incapabil să reacționeze, „gol de puteri ca o armă descărcată”. La fel se întâmplă și cu fata, adormită de vorbele nedeslușite ale „acestei femei voionice, iuți și sturlubatică”, căci, pe scara ierarhiilor magice, Bistriceanca are puteri superioare.

Forțele magice, împinse înapoi de propriul lor joc, asemănător fluxului și refluxului, își retrag și întrupările, reprezentanții. Căutarea celor două femei, pe la izvoarele tuturor Bistrițelor, este sortită eșecului; de Bistriceanca și de fata ei își mai amintea numai un moșneag trecut de sută de ani: făcuseră, pe când era el copil, numai blestemății, slujind puterile Satanei. Timpul mitic se întoarce, astfel, către cel profan, de la începutul povestirii, aflat sub semnul superstițiilor și al suspiciunii. Odată cu plecarea fetei, vitalitatea lui Aliman se stinge brusc: flăcăul nu se mai duce la pescuit sau la vânătoare, ajunge din nou neom, „nevolnic și moale ca o cârpă”, se lasă îmbrobodit de prima fată mai îndrăzneată, care trăiește numai în planul realului, fără puteri speciale, adică tocmai potrivită pentru împlinirea unui destin pământean. Aliman nu poate transcende timpul, nu reușește să ajungă la izvoarele lui, până acolo fiind o cale lungă. Iar resemnarea într-o existență banală, ca a tuturor oamenilor satului, nu-i este prielnică. Prin asta, el își pierde puterea, se consumă ca o lumânare uitată aprinsă.

Finalul povestirii surprinde prin aceeași logică puțin înțeleasă, nedeazăluită oamenilor comuni: lostrița se întoarce din nou în apele Bistriței, „mai mare și mai frumoasă”, pentru ca flăcăul să abandoneze ceremonialul de trecere, propria nuntă, la care tocmai participa (la oameni toate ceremonialele sunt de trecere dintr-o stare existențială în alta, de la naștere până la moarte, respectându-se ordinea cronologică, normală). Aliman se aruncă în bulboanele viiturii Bistriței, dispărând pentru totdeauna. Gestul său semnifică împlinirea în tărâmul atemporal, pentru că, scufundându-se în unde, în lumea din adâncuri, el își redobândește nemurirea, se conformează universului arhetipal. Apa reprezintă viața primordială; legende despre Alexandru cel Mare vorbesc de Andras, care aruncă un pește sărat în apa unui izvor. Prin asta, peștele învie, iar Andras își câștigă dreptul la nemurire. La nivelul realului existențial, Aliman poate fi considerat mort, dar legenda sa rămâne vie, peste ani și ani, circulând în sus și în jos pe malurile Bistriței, mereu amplificată cu amănunte și întâmplări de dincolo de fire. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 258. Iată definiția din dicționar a cuvântului „lostriță”: „pește răpitor, asemănător cu păstrăvul, cu corpul lung, aproape cilindric, cu gura mare și dinți puternici, care trăiește în râurile de munte.”

Imaginea lostriței e prezentată de la început drept a unei ființe acvatice diferite de toate celelalte: „Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. Ia felurite chipuri: de la luminița care pâlpâie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit, la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vultori și nu-i decât o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înecă.”. Lostrița poate avea mai multe înfățișări. Una dintre acestea este a animalului greu de prins, alta a fetei tinere și ultima a mamei, alter-ego al lostriței, venită să o salveze de pericolul pierderii nemuririi. Toate aceste reprezentări sunt trepte ale „ezitării” necesare creării intruziunii fantasticului în spațiul real, pe larg analizată în comentariul prezentat.

Lostrița este așadar un animal metamorfozabil, fantastic, cu o capacitate de materializare specifică animalelor năzdrăvane. Lostrița poate fi considerată o prezență a unei suprarealități în lumea obișnuită a satului, a comunității arhaice, o reiterare a arhetipului feminin nemuritor, reprezentat de naiade, sirene și nimfe ale râurilor și lacurilor.



**Ex. 1/ p. 259.** Punctul de vedere din care se relatează povestirea este foarte important. Acesta poate fi al unui personaj, al autorului sau al unei colectivități. Cu ce situații ne confruntăm în „Lostrița”? Care este rolul vocii colectivității? Ce tip de colectivitate apare? Ce exprimă ea? În ce mod influențează această „voce” percepția ta asupra întâmplărilor?

Perspectiva narativă se schimbă în cuprinsul textului, creând și simetria acestuia. Începutul și sfârșitul se constituie într-un **metatext**, o ramă narativă pe care se inserează semnificațiile mai profunde ale textului. Cum se arată și în comentariu, povestirea se deschide cu un orizont de superstiție al lumii comune, care nu mai receptează semnele mitice și nici granițele dintre real și fabulos. Comunitatea are o percepție limitată asupra fantasticului situațional. De aceea, intruziunea unor întâmplări lipsite de sens în imaginația comună, a ființei aflate dincolo de lume, capabilă să se întrupeze în mai multe „învelișuri” („shells”), este esențială pentru a determina gradul redus de percepție al acestei mici comunități arhaice, izolată parcă în epocile îndepărtate, paleolitice, formate, ca și atunci, din vânători, pescari și agricultori, dar care și-a pierdut vocația magică originală. Vocea narativă este, la începutul și la sfârșitul textului, a omului de rând, obișnuit cu monotonia riturilor de trecere, nepercepând actul hierofanic de circularizare a timpului, de creare a atemporalității. Istoria comunității descrise de Vasile Voiculescu este a triburilor primitive evolute, trăind în arealul unor zone mai „civilizate” sau mai îndepărtate de lumea citadină, modernă.

**Ex. 3/ p. 259.** a) Cum interpretezi faptul că nimeni „nu auzise de Bistriceanca ori de fata ei”, în afară de un moșneag „trecut de suta de ani”? Ce își amintește acesta despre ele?

b) Vraciul care îl ajutase pe Aliman dispăre la rândul lui: „Plecuse dincolo, peste munte, la niște neamuri”.

Ce fel de explicație ni se oferă aici? Folosind aceste două pasaje, argumentați că fantasticul se naște tocmai din alternanța și coexistența posibil/ imposibil, natural/ supranatural, straniu/ miraculos.

Bistriceanca și fata ei aparțin unui tărâm situat în afara liniarității cronologice. În lumea atemporală de unde vine lostrița, mama acesteia este un dublu al fetei, care o ajută să depășească impasul creat prin cererea în căsătorie a flăcăului Aliman, de fapt o amenințare de trecere a ei în lumea comună. Caracterul „sturlubatic” al femeii demonstrează versatilitatea ființei încarnate, puterea de a stăpâni realitatea transformării liniilor de energie în materie fluidă.

De aceea, punctele liniare ale lumii satului sunt oricând accesibile lor, însă retragerea în tărâmul magic nu este posibilă decât pentru ele. Pentru moșneagul care își amintea că ele fuseseră alungate din sat, faptele magice, creatoare de realități diferite, sunt privite, dintr-o perspectivă comună, ca operă a diavolului. Semnele atemporale se retrag în ele însele ca marea care staționează doar un timp limitat pe țărm. Vraciul fusese un intermediar în deschiderea porții acestui univers atemporal, posibil, o altă metamorfoză a unei ființe supranaturale. Faptul că el pleacă „peste munte, la neamuri”, semnifică închiderea lui într-un univers propriu, fantastic, atemporal. (H.S.)

## Concepte operaționale

**POVESTIRE.** Termenul este derivat din rom. „a povesti”, din „poveste”, ce provine din sl. „povesti”. Uneori povestirea se confundă cu narațiunea, identitatea provenind din cea semantică a verbelor „a povesti”, „a nara”. Povestirea este modul prin care se diferențiază speciile literare. Știința modernă este interesată de problemele și conexiunile dintre diversele specii narrative, prin intermediul povestirii. După **„Dicționarul de termeni literari”**, tipologia povestirii se stabilește după mai multe criterii: 1. După formă: povestire în proză și povestire în versuri. 2. După conținut și destinație: povestire satirică, licențioasă, povestire pentru copii, povestire filozofică. 3. Povestire cultă, povestire populară. Ca specie literară, povestirea se definește ca o **narațiune subiectivizată**. Interesul nu se concentrează în jurul personajului, ci al situației. Istoria povestirii se pierde într-un timp mitic, fabulos, când totul e posibil, putând fi găsită, în



stare incipientă, în basm. Povestirea se confundă de cele mai multe ori cu nuvela. Deosebirea dintre ele se face în primul rând prin procesul de focalizare asupra faptelor prezentate: nuvela se concentrează asupra personajului, povestirea este creatoare de atmosferă. Literatura engleză și americană conține termenul de povestire sub denumirea de **short story**, alături de **novel**, **sermon**, **sermonette**. Caracteristici ale povestirii sunt: a) **oralitatea**: la început povestirea a fost o prelungire a genului oral, un mod de comunicare, de transmitere a existenței; b) **ceremonialul**: dialogul din povestire este întreținut de convenții, cuprinde modul de încadrare a povestitorului, motivarea împrejurărilor ce declanșează povestirea, formulele de adresare narator-povestitor; c) **atmosfera** este „acel ce va urma“, stabilind un **spațiu virtual de așteptare**. Uneori intriga este extrem de complicată, de aceea lucrurile nu devin predictibile, sunt neașteptate. Când povestirea are un final nedeterminat, atunci vorbim de **cliffhanger end**. Comparabilă cu snoavele sau cu basmele, povestirea nu se rezumă doar la atât. Sensul povestirii poate apărea ca o concluzie în comentariul naratorului. **Personajul** nu este implicat în mod direct în **narrative stress**, el este vizat doar prin intermediul acțiunii și poate deveni, în modul acesta, **erou**. **Timpul** povestirii este de cele mai multe ori cel trecut, dar poate fi și viitorul sau prezentul, prin relativizarea spațiului n-dimensional. **Atemporalitatea narațiunii** dă un caracter aleator spațiului imagistic al povestirii, făcând-o astfel mai atractivă, pentru că nu sunt cunoscute coordonatele existențiale ale personajelor. În literatura română categoria „povestitorilor“ a fost deschisă de Ion Neculce, cu cele patruzeci și două de legende din „**O samă de cuvinte**“. Alți scriitori români care au scris povestiri sunt Ion Creangă, „**Moș Nichifor Coțcariul**“, Ion Luca Caragiale, „**La hanul lui Mânjoală**“, „**Kir Ianulea**“, Gala Galaction, „**Moara lui Călifar**“, Ion Agârbiceanu, „**Mistrețul**“, „**Bunica**“, Mihail Sadoveanu, „**Hanu Ancuței**“, Pavel Dan, „**Copil schimbat**“, Vasile Voiculescu, „**Pescarul Amin**“, Ștefan Bănuțescu, „**Dropia**“. (H.S.)

*Manualul CORINT 1*

## Ultimul Berevoi

Povestirea „**Ultimul Berevoi**“ pune în valoare un alt mit, al **arhetipului solomonic**, desprins dintr-o perioadă arhaică, când comunitățile umane erau alcătuite din trei caste principale: a războinicilor, a solomonarilor și a vânătorilor-pescari. Într-un sat de sub brâul Sturului, oamenii din împrejurimi încearcă să prindă „o bală de urs jăcman, dedulcit la carne“, care, o dată pe săptămână, dădea iama prin animalele sătenilor și îi „băgase în boale pe cirezari“. În mod ciudat, câinii nu îl atacă, iar ursul știe să folosească vicleniile vremii și să se ferească de capcane și de oameni, de parcă ar cunoaște punctul slab al acestora. Pentru săteni, ursul devine un animal demonic, o întrupare a Necuratului: „**Ăsta era cu adevărat Necuratul**“. Pentru a scăpa de teribila amenințare, sătenii apelează la un sihastru care trăiește răzlețit de lume, numit „**moșul cu căciulă-mpletită**“, cum numai oamenii din vechime, preoții daci, magii uitați de vreme și regii Daciei purtau un astfel de obiect vestimentar. Solia sătenilor îl roagă să participe la alungarea ursului sau chiar la vânarea lui. Magul se angajează să facă acest lucru, iese „din găoacea cuminenței“ și promite „să curețe muntele de spurcăciuni“.

Schimbarea la față a magului este evidentă: „**Puterile adânc tescuite îi zbucniră în priviri, în gesturi, în glas**. Și din uscățivul unchiaș năpârli un stăpân tare pe poruncile lui, cerând supunere și ascultare“. Solomonarul este un adevărat **taumaturg**, care își ia traista „cu meremeturile lui“, fluierul și cimpoiul, instrumente destinate descântecului. Pentru a avea succes, **taumaturgul** se întoarce în arhaitate stinge „**focul-nou**“, al chibritului, și-l aprinde pe cel vechi, „**dintr-o sfârlează de lemn tare, frecată într-o găurică scobită în alt lemn mai slab**“. La fel, **amănă uneltele de fier și fierbe laptele în „ciubăre de lemn**“, face pâine „**pe vatră cu cotloane de pînă**“, ia talăngile vacilor de la gât, dar păstrează „**acioaiele**“ făcute din argint, care este un **receptacul al vrăjitorilor**. Toate produsele epocii moderne, inutile, sunt cerute sătenilor și puse deoparte: **amnare, briceaguri, capsule de aramă ale chimirelor și altele**. Pe ciobani, vrăjitorii îi determină să se ocupe tot de tradițiile lor, să renunțe la femei, să uite de băutură, să mănânce cu măsură, să nu se învrăjbească între ei, să nu vatăme natura pură de la începuturile timpului: „**Până**



la urmă, puterile vrăjitorului i-a înfrânt și i-a înmuiat cât să alcătuiască un singur trup și un singur suflet, supuși ca un stog de oaste la poruncile lui.”.

Ritualul care se desfășoară ține seama de puterile magice puse în mișcare, folosind șapte boari, înarmați cu trestii, care se luptă cu un individ necunoscut, care le provoacă răni, pentru a stimula lupta între ei. Acest moment, al țâșnirii sângelui, determină sfârșitul jocului vânătoresc. Unchiașul încearcă să întelească focul purificator, folosindu-se de o invocație către „duhul marelui taur al muntelui, străbunul celor de azi” și mimând o luptă ce se duce între un simulacru de urs, „matahala neagră”, și „șapte dihanii încornorate”, simulacrele de tauri. Atunci când intră în „slonul” din „vălătuci”, bătrânul le dă participanților o băutură magică; într-o altă parte a adăpostului se afla o femeie tânără, reprezentând prada virtuală, destinată ursului. Apoi începe lupta între cei șase, cu „buhaiul” în frunte, și urs. Simularea unui atac real determină îmbărbătarea celor porniți împotriva ursului, care se luptă cu putere pentru a scăpa: „Ursul răcnea, împuns de coarne, lovit de copite, azvârlit în toate colțurile, hăituit de cercul monstruos sculat asupra lui”. Taurul își înfige coarnele în șalele ursului simulat și omul care îl însuflețise până acum fuge, lăsând la o parte pielea uriașă. Ritualul de exorcizare a taurului urmează vechi tradiții, timp în care dansatorii-tauri scot „mugete și orăcăieli biruitoare”. Are loc și un ritual erotic, în care buhaiul-conducător ia bătele păstorilor, acum așezați în cerc, punându-le la intrarea slonului, se așază cu fața la „ieslea misterioasă” și se împerechează cu „închipuirea de junincă albă”, într-un culcuș de nuntă, copilul rezultat dintr-un astfel de proces urmând să fie „mare ucigător de fiare, ursit să nu-l atingă colț și gheară.” După ce tot acest ritual are loc, ciobanii adorm, mult prea obosiți de întregul proces.

A doua zi, pe lumină, ciobanii își iau armele, „frecate cu unsoare magică“, le închină în toate direcțiile, amenință „negurile“, apoi izbesc cu ele blana ursului. Din cirezi sunt alese șase vaci albe și taurul „cel mai voinic“, apoi sunt alungate într-o vale „gâtuită“, de pereți stâncoși. La intrarea în vale se află o momâie confecționată din piele de urs, pe care trebuie să o biruie taurul. Dacă acesta nu s-ar fi temut de fiara împăiată, împungând-o cu coarnele, atunci nu s-ar fi temut nici de fiara reală. Pentru asta, vraciul folosește „apă vrăjită“, dar fără izbândă, pentru că taurul o dă de o parte și „toate tertipurile fuseseră sleite“. Pentru a-și da seama de ce nu reușise ritualul vrăjitoresc, magul apelează la un proces al memoriei regresive, mergând până la strămoșii săi, pentru a afla de la aceștia dacă nu cumva trecuse peste un ritual: „Dar Berevoii din veac, toți mucenici ai vrăjitoriei, trecură triști, fără să-i răspunză. Și durerea lor îi spintecă sufletul.“. Concluzia nu poate fi decât una singură: „magia se istovise în om“. Ciurdarii se codesc să îndeplinească ritualul magic, iar „taurul magic vrea bărbăție adevărată, potrivit viu, nu o sperietoare.“. Vraciul încalcă pentru prima dată regula magică, aceea de a nu se amesteca între fiare, desfăcând pielea de urs și aruncând-o în dreptul taurului, pentru a-l provoca: „Taurul trebuia să biruie cu orice preț. Apoi va pieri și el, vraci de prisos, cu magia odată.“. În cele din urmă, animalul se hotărăște să-l atace, îl ia în „sulile“ coarnelor, îl aruncă în iarbă, apoi ajunge la baza prăpăstiilor, urmat de cireadă, cu căciula vraciului într-un corn, ceea ce dovedește că un urs nu îl va mai înspăimânta vreodată. Sacrificiul magului consemnează sfârșitul magiei într-o lume dominată de o altă magie, a științei moderne: „Și, măreț, buciuna din beregata-i de oțel în tuspatru zări, că el, taurul Sturului, a răpus fiara cea mai grozavă, pe omul-urs, cel din urmă apărător al vitelor, pe ultimul Berevoi.“.



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 4/ p. 180. Analizați în detaliu scena finală a textului narativ (reprodusă în manual) și explicați motivațiile eșecului tragic al „ultimului Berevoi” de a reînvia străvechea lume magică.

Povestirea relevă desacralizarea lumii magice de altădată, pierderea puterii mitului ca valoare autentică a trăirii. Magul venit din timpuri străvechi nu mai este o parte a lumii moderne, în care s-a transferat magia de odinioară, el este un „uncheaș îmbătrânit în coada veacului”, fără posibilitatea de a se adapta noilor ritualuri. Dispariția lumii magice are loc din cauza tehnicizării excesive, a raționalismului biruitoare în aparență, lipsit însă de forță reală. Magia mai învie o dată, însă are drept preț pierderea vieții ultimului mag real din stirpea Berevoilor.

Pentru a-l face pe taur să biruie spaima ancestrală față de urs, el îl provoacă: „Moșul, nemulțumit, înaintă încă un pas în patru labe. Apoi îndârjit de moliciunea vitei, se săltă de câteva ori întreg, răcnind ca ursul, fâlfâind labele întinse. Taurul, fremătător, se ghemui și mai mult în el însuși, gata să z bucnească....”. Blana este abandonată, în timp ce „duhul adâncurilor” îi zâmbește încurajator. Magul vorbește direct cu taurul, încearcă să-l provoace, „Nu cu fum, nici cu glas... Ci cu mintea, înfiptă de-a dreptul între coarnele buhaiului, fără mijlocitor între ei.”. Totuși, nu provocarea aceasta determină furia taurului, ci aruncarea blănii: „Și, luând blana, o făcu mototol și o zvârli cu putere în taur, ale cărui coarne îl ispiteau ca două vârfuri de lănci. Fiara nu mai răbdă.”. În cele din urmă, fiara biruie: „Scăpără ca un fulger peste cei câțiva stânjeni, spulberă blana în picioare, ajunse omul, îl prinse și, orăcăind îngrozitor, îl ridică în sulitele coarnelor și începu să se coboare cu el vijelios.”. Apoi taurul, urmat de cireadă, se îndreaptă spre munte, spre care fâlfâie căciula, glorios, ca o dovadă a lipsei de frică față de fiară. (H.S.)

### **ADDENDA**

**Ov. S. Crohmălniceanu, 1974**

„În epoca interbelică, la noi, poetul cu cea mai pronunțată înclinație religioasă a fost, fără îndoială, Vasile Voiculescu. Criticii care i-au contestat această dispoziție sufletească înnăscută (E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu) greșeau, refuzând să țină seama că o credință puternică se poate dispensa de profesarea misticismului. La V. Voiculescu, sentimentul religios apare înrădăcinat adânc din capul locului și e străin de orice îndoială filozofică. Începând cu cea mai fragedă vârstă, viitorul scriitor a avut convingerea nestrămutată a existenței lui Dumnezeu și ea nu l-a părăsit niciodată. «Cât să pot descoperi eu însumi înapoi – va declara V. Voiculescu –, mă văd un copilăș stând singur într-o poiană cu flori sălbatice la marginea unei gârle... stau pe un mal cu flori și mă uit în zare. Și simt și acum fericirea acelei singurătăți copilărești plină de o mare, de o nespusă, aș zice de o mistică așteptare. Așteptam de atunci ceva ce aștept și acum, ceva care să-mi îndeplinească un dor nehotărât și așteptam cu siguranță, atunci, că va veni... Mă simțeam, mă credeam predestinat.»”

**Eugen Simion, 1976**

„Surpriza a fost și mai mare când au apărut *Povestirile*, mai întâi într-o ediție în două volume (1966), prefată de un important studiu al lui Vladimir Streinu, apoi, cu un sumar sporit, în «Biblioteca pentru toți» (Minerva, 1972). Ele nu fost scrise după al doilea război mondial, majoritatea între 1946-1949. Ultimele datate (*Clobănilă*, *Ispitele părintelui Evtichie*) sunt din 1957. Materia lor epică este veche (operații magice, scene de vânătoare și pescuit, moravuri călugărești etc.), ca și stilul direct și colorat, lipsit de complexitatea și psihologia modernă.

Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii: 1) *anecdota simplă* (*Proba*), 2) *anecdota ilustrativ-ideologică* (*Fata din Java*), 3) *nuvela care semnifică realități primordiale* (*Sezon mort*, *Pescarul Amlin* etc.) și 4) *basmul scurt* (*Iubire magică*, *Schimnicul*, *În mijlocul lupilor* etc.).”



În nuvele și povestiri, I. L. Caragiale depășește observația atentă, critică și ironică asupra realității cotidiene, deschizând câteva porți către teme și spații epice incitante, receptate ca o experiență de creație adaptată la curentele literare ale epocii. Primul aspect ar fi o subtilă intruziune a fantasticului în planul real al acțiunii, sporindu-i semnificațiile și nota de mister, ca în nuvelele „Calul dracului“, „La hanul lui Mânjoală“, „Kir Ianulea“, „Abu-Hasan“. Primele trei reprezintă o împletire între banalitatea vieții reale, atât de bine observată de Caragiale, cu fabulosul folcloric, în simetrii savante, care dau, de fapt, întreaga valoare artistică a textelor. În „Calul dracului“, întâlnirea, lângă o fântână, a unei babe cu un misterios personaj cu codiță și cornițe se transformă într-o cavalcadă nocturnă, sublunară, de tip romantic, în care baba devine o frumoasă fată de împărat, revenind la starea inițială, ca în mitul strigoiului, o dată cu ivirea zorilor. „Kir Ianulea“, în care Aghiută este trimis pe pământ în chip de muritor bogat, seamănă cu „Povestea lui Stan Pățitul“, de Ion Creangă, deosebirea constând în faptul că, în nuvelele lui Caragiale, femeia este mai isteată decât dracul.

„La hanul lui Mânjoală“ dezvoltă aceeași temă a Necuratului din „Calul dracului“ și „Kir Ianulea“. Aici dracul încurcă, prin semne și întâmplări ciudate, detaliate cu rafinament, drumul tânărului Fănică, logodnicul fetei pocovnicului Iordache, abătându-l pe la hanul stăpânit de o fascinantă cucoană Marghioala. Asistăm la construirea unui spațiu fantastic, controlat de forțe ale întinericului receptate într-o manieră oarecum comică. Locul este izolat, situat parcă într-o altă zonă temporală, „de-acolea, până-n Popeștii-de-sus, o poștie: în buiestru potrivit, un ceas și jumătate“. Proprietara hanului este Mânjoloaia, „zdravănă femeie“, care, la fel ca în cazul țigăncilor din nuvela lui Mircea Eliade, scapă de datorii și reușește să restaureze hanul în mod miraculos.

Descrierea personajului e legată de un anumit conservatorism al legendelor locului: pentru cei din jur, cucoana este „frumoasă, voinică și ochioasă”, ținuse un bărbat, iar acesta murise



în împrejurări inexplicabile. Pare o femeie fără vârstă, care nu se supune trecerii timpului: „Niciodată însă de când o cunoșteam – și-o cunoșteam de mult: trecusem pe la hanul lui Mânjoală de atâtea ori, încă de copil, pe când trăia răposatul taică-meu, că pe acolo n-era drumul la târg – niciodată nu mi se păruse mai plăcută...”. Tânărul este atras de feminitatea strașnică a Marghioalei, într-o confuzie lăuntrică generată de frumusețea femeii și de necesitatea de a ajunge la timp la casele pocovnicului lordache: „M-am apropiat pe la stânga ei, cum era aplecată spre vatră, și am apucat-o peste mijloc: ajungând cu mâna de brațul ei drept, tare ca piatra, m-a-mpins dracul s-o ciupesc...”. Dialogul ambiguizează și mai mult atracția erotică tulbure: tânărul, cuprins de elanul vârstei, încearcă să afle ce stă în spatele acestui mister: „– Să-mi dai... să-mi dai... Dă-mi ce ai dumneata...”. Limbajul acesta ambiguu, cu subtilități incitante, și atmosfera de mare sărbătoare, în care toate detaliile interioare au o strălucire aparte, edifică treptat eșafodajul unei atmosfere fantastice, cu aparență de straniu și de ireal. Pentru că imediat apare replica acestei femei-taumaturg, inițiată în secretele care l-au îndemnat la drum, amintindu-i de viitorul său socru, „pocovnicu lordache”, și de datoria pe care o are de împlinit, de a se logodi cu fata cea mare a acestuia. Intriga amoroasă care urmează, între elanuri și ezitări, ține de **regia comică** a lui Caragiale.

Ca în orice loc unde se manifestă forțele negative, semnele divine lipsesc: „pe toți pereții – nici o icoană”. Ba chiar Marghioala spune, cu un ton de întoarcere a feței de la lumea divină: „– Dă-le focului de icoane! d-abia prălesc cari și păduchi de lemn...”. Un **personaj magic**, adjuvant și el în constituirea ritualului infernal, este motanul, care sare speriat în momentul în care eroul își face semnul crucii. Cina de la han este copioasă, demnă de personaje pantagruelice: „pâne caldă, rață friptă pe varză, cârnați de purcel prăjiți, și niște vin! și cafea turcească!”, iar mai târziu „o jumătate de tămăioasă”, făcând ca timpul să-și piardă curgerea normală, cum se întâmplă în universul cronolinar, o jumătate de oră, cât își propusese Fănică să stea la han, devenind două ore și jumătate, într-un relativism spațio-temporal deformat. Ca urmare a acestei **distorsiuni temporale**, afară elementele naturii încep să se manifeste în mod năvalnic: „S-a pornit un vânt de sus... vine prăpăd...”.

Ceea ce se întâmplă în continuare, ca în credințe populare vechi, ține de o regie dinainte pregătită: la plecare, când vântul urlă foarte puternic și eroul vrea să plătească, cucoana îi șoptește misterios că îi va plăti când se va întoarce. Din moment ce barierele temporale sunt sfărâmate, atunci și spațiul devine cognoscibil pentru ființa care îndeplinește ritualul magic, Marghioala. Senzațiile din acest univers dezlănțuit, în care totul este răsturnat, sunt extreme: călărețul simte o durere puternică în coșul pieptului, îl doare capul, coastele îl ard, coordonatele spațiale se învâlmășesc. Un fel de chin care vine dinspre tărâmul inferior, al Satanei, și determină mersul evenimentelor.

Furtuna se transformă treptat într-o ceață difuză, un fel de acalmie după tulburarea extremă a zonelor atemporale. Dar tocmai în această acalmie, apare „o căpriță mică neagră; aci merge, aci se-ntoarce”, încurcând și mai tare cărările personajului. Căprița neagră, ca ieșită din smoala Tartarului, identificată mai târziu într-un „ied negru foarte drăguț”, este un alt adjuvant al povestirii. Precum calul năzdrăvan din basmele românești, iedul, luat în desagă, îndreaptă călărețul prin pustie, spre locul inițial, la han, centrul acestor forțe negative. Dintr-o dată, regizorul nevăzut al acestor evenimente rotește întâmplările pe făgașul prestabilit, le determină mersul înapoi, folosindu-se de magia timpului reversibil și circular, manipulat, în cazul de față, de ființe cu o tentă supranaturală evidentă. Nu întâmplător, după ce misiunea este îndeplinită și flăcăul ajunge în locul din care plecase, iedul dispare din desagă. Mai mult, iedul este al „gazdii”, al Marghioalei, adică aparține, fără îndoială, Necuratului, al cărui nume este, de altfel, repetat cu insistență: „– Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii!”.

Reintrarea în spațiul infernal, densificat însă cu plăceri ale pierzaniei, culminează cu pierderea oricăror repere temporale: flăcăul petrece la cucoana Marghioala multă vreme, aparent fără sfârșit, în același relativism al timpului, instaurat în spațiul nou creat. Eliberarea de forțele Necuratului are loc ulterior, prin primenire într-un schit, printr-un îndelungat exercițiu de



lepădare de Satana, prin „post, mătăanii și molitve”: „Aș fi stat mult la hanul Mânjoloaii, dacă nu venea socru-meu, pocovnicu Iordache, Dumnezeu să-l ierte, să mă scoată cu tărăboi de acolo. De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă și m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească, a pus oameni de m-au prins și m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătăanii și molitve.”.

Într-o altă noapte limpede de iarnă, în timpul real de data aceasta, se află sfârșitul Marghioalei. Hanul luase foc pe neașteptate, iar femeia malefică se întorsese în locul de unde venise, „sub un morman uriaș de jăratic”. Pactul faustic fusese respectat. Povestirea se încheie însă în registru ironic, sub semnul unei repetabilități posibile, căci experiența eroului era cvasicunoscută, poate fusese trăită, sub o altă formă, și de pocovnicul Iordache: „– Da dumneata de unde știi? – Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!”. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (HUMANITAS)*

**Ex. 1/ p. 51.** „La hanul lui Mânjoală” este un text considerat ca făcând parte din categoria *povestirilor fantastice* ale lui Caragiale. Citiți definiția alăturată și comentați.

„La hanul lui Mânjoală” conține un fantastic situațional întemeiat pe sugestii folclorice. Satul se vede de departe, „ca la o bătaie bună de pușcă”, fixat în noapte printr-o lumină puternică. Mânjoloaia era o femeie zdravănă, cu o pricepere în afaceri ieșită din comun: „acuma s-a plătit de datorii, a dres acaretul, a mai ridicat un grajd de piatră”. Ciudată este și întâmplarea cu oamenii care încearcă să spargă casa Mânjoloaiei: „Unul dintre ei, ăl mai voinic, un om cât un taur, a ridicat toporul și când a tras cu sete, a picat jos. L-au ridicat repede! era mort...”. Hoții pleacă repede, purtând și mortul cu ei, însă nenorocul îi însoțește de la un capăt la altul al aventurii: în față le apare „zapciul cu mai mulți inși și cu patru dorobanți călări”. Cu mutul nu au mai avut ce face: „L-au bătut până l-au smintit, ca să-i vie glasul pe loc – degeaba.”.

Chiar peripețiile personajului-narator demonstrează apariția unei falii în ireal: „Rătăcisem vreo patru ceasuri... În câțiva pași am ajuns la poartă. La odaia cocoanii Marghioalii lumină, și umbre mișcă pe perdele.”. Hanul este un loc fantastic, un punct de contingentă cu irealul, similar poate cu spațiul de pe o fantomatică navă wagneriană. Aici se află și „patul cel curat”, și un ied, poate simbol al Celui Rău. Locul e de o curățenie remarcabilă: „Ce pat!... ce perdele!... ce pereți!... ce tavan!... toate albe ca laptele. Și abajurul și toate cele lucrute cu iglița în fel de fel de fețe...”. Mânjoloaia îl fascinează, prin farmece neelucidate, pe bărbatul aflat în pragul căsătoriei, de unde și revenirea de trei ori la enigmatică hangită: „De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă și m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească, a pus oameni de m-au prins și m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătăanii și molitve. Am ieșit de-acolo pocăit: m-am logodit și m-am însurat.”.

Finalul nuvelei pare închis, prin arderea din temelii a hanului, un fel de prăbușire a casei din Usher, de E. A. Poe: „arsese până-n pământ hanul lui Mânjoală îngropând pe biata cocoana Marghioala, acu hârbuită, sub un morman uriaș de jăratic.”. Replica finală însă, a bătrânului pocovnic, „Asta-i altă căciulă!”, pare să introducă în faliile spațiului narativ neexplorat în totalitate altă poveste ciudată cu personajul feminin de la hanul lui Mânjoală.

Roger Caillois vorbește despre intruziunea fantasticului în lumea obișnuită: „Basmul se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine și în care magia este lege. Supranaturalul nu este aici înspăimântător, nici chiar uimitor, pentru că el constituie substanța însăși a acestui univers, legea sa, climatul său. El nu violează nici o armonie: face parte din lucruri [...] În schimb, în fantastic, supranaturalul apare ca o ruptură a coerenței universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, amenințătoare, care sfarmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate până atunci riguroase și imuabile.”. (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exercițiul din manual (EDP)*

Ex. 4/ p. 271. Cu ce sens apare adjectivul „vajnic” în sintagma „vreme vajnică”? Găsește cel puțin trei sinonime ale acestui cuvânt.

„Vreme vajnică” reprezintă o modalitate de caracterizare a unei stări meteorologice greu de biruit. Duritatea fenomenului meteorologic, incapacitatea de a-i face față arată, într-un fel, personalizarea întregului proces, persistența lui într-un timp îndelungat. Sinonime ce i se pot găsi acestui cuvânt sunt „[vreme] rea”, „neprielnică”, „aspră”. (H.S.)

### **ADDENDA**

G. Călinescu, 1941

„În *La Hanul lui Mânjoală*, nuvelă foarte imitată în spiritul ei de prozatorii următori, miraculosul formează sâmburele însuși. Edgar Poe e adus la proporțiile moderate ale superstiției. Dragostea de văduvă care ametește pe tineri e pusă în legătură cu puterile infernale, Mânjoloaia, hangița, cu diavolul. Lucrurile se petrec la veșnicul han, locul răscrucilor și al tuturor tainelor. Tânărul rătăcește câteva ceasuri pe furtună, cu gând de a se duce la logodnică și se învârtește ca printr-o forță misterioasă în jurul hanului, unde Mânjoloaia îl așteaptă cu farmecele ei. Clarobscurul misterios e remarcabil...”

*Manualul CORINT 1*

## **ION LUCA CARAGIALE**

### **La conac**

Ca și în nuvelele fantastice ale lui Caragiale, schița „*La conac*” are același scenariu epic al inserției subtile a fantasticului într-un cadru aparent banal, în care inițial nu pare a se întâmpla nimic surprinzător. Textul începe lin, cu o acțiune lentă, la fel ca mersul domol al personajului principal, un călăreț anonim, un tânăr din Poenița care merge „în buiestru țăcănit” la oraș, pentru a-i plăti boierului arenda de cincizeci de galbeni. Mersul lui pare bine calculat: acum abia a răsărit soarele, la conacul din Sălcuța, unde va face un popas, ajunge pe la amiază, acolo stă un ceas, pentru a da grăunțe calului, iar „până la toacă” e în oraș, la boier. E a doua zi după sfântul Gheorghe, sărbătoare mare la creștini, iar liniștea locurilor este netulburată, într-o natură pură, cu cer „fără pată”, spații largi și păsări ciripitoare.

Scriitorul insistă asupra detaliilor pentru a crea elemente de contrast și a introduce în cadru primele elemente de insolit, inițiind o subtilă scenerie a fantasticului. Din spatele tânărului care călătorește domol și fără griji se ivește un alt călăreț, apariția lui fiind cu totul neașteptată: „De unde a răsărit omul acesta? fiindcă, tot drumul, tânărul, măcar că și-a întors privirile de multe ori pe calea umblată, nu a luat seama să mai vină cineva după el; chiar a gândit: câtă singurătate de dimineață pe un drum așa de căutat întotdeauna!”. Portretul călătorului are semnificații care îndeamnă la reflecție și neliniște: pare negustor, o roșcovan, grăsuliu, „om plăcut la înfățișare și tovarăș glumeț”, însă e sașiu, are o privire ciudată și, când se uită în ochii omului, îi provoacă „o amețală, cu un fel de durere la apropierea sprâncenelor”.

Într-o astfel de tovărășie, „din vorbă-n vorbă”, timpul pare să treacă repede și călătorii hotărăsc să se oprească la conacul de la Sălcuța pentru a lua o gustare. Un lucru ciudat se întâmplă când trec prin fața bisericii și tânărul își face semnul crucii: „Atunci aude pe tovaroșul, rămas câțiva pași înapoi, râzând grozav. Întoarce capul: tovaroșul, nicăieri... Mare minune!... Unde a putut pieri? A intrat în pământ?”. Tânărul iese, totuși, repede din starea de incertitudine: „Nu... E la han... Îl așteaptă subt umbrar... Flăcăul nu a luat seama că negustorul i-a fost trecut înainte. Firește că așa a trebuit să fie: în pământ n-ar putea intra cu călăreț cu cal cu tot...”.



Hanul e, la Caragiale, ca și în nuvelele „La hanul lui Mânjoală” și „În vreme de război”, un topos al pierzaniei: „La conac, tingirile și căldările clocotesc, grătarele sfârâie, cântă lăutarii, forfoteală și larmă mare...”. Urmează, aici, un întreg ritual al ispitirii, la care tânărul se angajează fără rețineri. Negustorul îl cinstește pe tânăr cu un rachiu care îi provoacă „o căldură plăcută”, „mâncarea e bună și vinul și mai bun”. Când apare „o fată voinică și frumoasă”, ciudatul personaj îl îndeamnă numai cu un semn din ochi să meargă după ea în labirintul hanului.

Urmează altă ispită, deloc nevinovată, jocul de cărți, la care, în prag de seară, când cei mai mulți călători își văzuseră de drum, „care la deal, care la vale”, rămân numai împătimiții jocului, în rândurile lor înscriindu-se și tânărul care și-a uitat de mult rostul călătoriei. La joc este și neica Dincă, unchiul flăcăului, frate bun cu tatăl său, care, în trei rânduri, număr fatidic, îl sfătuiește pe tânărul imberb să renunțe la joc. Îl numește chiar „țângău” și „sec”, dar nepotul deocamdată câștigă, se uită fascinat în ochii tovarășului și continuă până când pierde arenda, două inele, ceasul. Ar fi pierdut și calul și șaua, dacă unchiul, câștigător, nu ar fi închis jocul, ducându-se la culcare.

Ispita cea mai mare și mai periculoasă este îndemnul la tâlhărie: „Dorm toți butuc, șoptește cald sașiul... Ușa e scoasă din țâțâna de jos... Dacă o ridici binișor, poți intra pe dedesubt: poți pe urmă s-o descui pe dinăuntru și să ieși frumos. Intră încetinel; lasă-te pe vine; mergi pe dibuite la paturi; ascultă bine unde răsuflă, și trece-le cu basmaua asta pe la nas fiecăruia...”. Cu un ultim efort de luciditate, tânărul își face semnul crucii, moment în care vraja se risipește.

Ca în finalul nuvelei „La hanul lui Mânjoală”, discuția dintre tânărul supus ispitei și bătrânul trecut prin multe lămurește sensul întâmplărilor:

„— Cine te-a pus să joci, dacă nu știi jocul?

— Dracul m-a pus!”

Unchiul îi dă înapoi cei cincizeci de galbeni, îi „arde părintește două palme strașnice” și-i dă un sfat de neuitat: „Ia seama, că te ia dracul dacă te mai iei după el, nătărăule!”. Ceea ce se și întâmplă, căci la întoarcere, ca în basmele cu final fericit, tânărul, „flămând și-nsetat”, trece pe lângă toate ispitele, inclusiv „o fată naltă și voinică” ce aștepta în pragul hanului. Natura, în aceeași liniște de la începutul schiței, se pregătește de somn. (Gh.S.)

#### ADDENDA

Florin Manolescu, 2000

„În versiunea din Momente și Schițe nouă, fantasticul lui C.(aragiale) este de cele mai multe ori miraculosul și feericul din povești, cu totul în spiritul mitologiei folclorului balcanic, unde întâlnirile cu diavolii, cu sfinți și cu Dumnezeu la o răspântie de drumuri sunt obișnuite și unde profanul intră la tot pasul în atingere cu sacralul, nu din dorința săvârșirii unei convertiri mistice, ci în vederea satisfacerii, pe această cale, a unui sănătos instinct justițiar. Alteori, accentul poate cădea pe un sens general inițiativ și, din acest punct de vedere, C. se apropie de I. Creangă, cel din Povestea lui Harap-Alb.”

Manualul HUMANITAS

ION BUDAI-DELEANU

Tiganiada

ION BUDAI-DELEANU (1760?-1820). Poet. Este cel mai important reprezentant al Școlii Ardelene. S-a născut în satul Clgmău, lângă

Orăștie. Școala primară o face în satul natal, după care în 1772 pleacă la seminarul de la Blaj. Urmează facultatea la Viena. Devine prin concurs



secretar al cancelariei chezaro-crăiești din Lemberg, Galiția. Ion Budai-Deleanu face parte din pleiada scriitorilor iluminiști, incluzând în operele sale noțiuni fundamentale de teologie, filozofie, istorie, filologie. Elaborează o gramatică având la bază regulile limbii latine, „Fundamenta“, în care sunt incluse formele *an*, *anvară*, vocativele vechi, *doamnăo*, *oame*, genitivul pronomelui personal, *miserere mie*, forme vechi de optative, *vă în pace*, din latinescul *vade*, dar nu propune un latinism exagerat și recomandă cultivarea limbii române, eliminarea împrumuturilor din turcă și maghiară.

Este preocupat de originea populațiilor din Transilvania, în „*De originibus populorum Transylvaniae*“, folosind ca izvoare „*Metamor-*

*fozele*“ lui Ovidiu, „*Theogonia*“ lui Hesiod, „*Păsările*“ lui Aristofan. În această lucrare stabilește ca termen de referință o vârstă de aur a omenirii, un *illo tempore*, identificat în vremea tracilor descinși din Iafet. În capitolul „*De origine Valachorum*“ aduce argumente în favoarea latinității limbii române și a continuității pe aceste țărâmurile a poporului român. Combate ipotezele neștiințifice după care românii s-ar fi născut din amestecul slavilor din sudul Dunării cu romanii.

Opere sale principale sunt „*Fundamenta grammaticae linguae romanicae*“, „*Temeiurile gramaticii românești*“, „*Lexicon românesc-nemțesc și nemțesc-românesc*“, „*Țiganiada sau Tabăra țiganilor*“, „*Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii românești*“.

„*Țiganiada*“, capodopera sa literară, este o epopee, un „poemation eroi-comico-satiric“ în stil parodic, pornind de la modelele clasice, ale epopeilor eroice din antichitate, „*Iliada*“ și „*Odiseea*“, dar și „*Batrachomiomahia*“ („*Bătălia șoarecilor cu broaștele*“), atribuită tot lui Homer, până la cele mai apropiate de vremea autorului, „*Vadra răpită*“, de Tassoni, „*Animalele vorbitoare*“, de abatele Costi, „*Orlando furioso*“, de Ariosto, „*Fecioara din Orleans*“, de Voltaire.

Acțiunea este complexă, punându-l în evidență, pe lângă întâmplările eroi-comice ale taberei țiganilor, și pe Vlad Țepeș, păstrat într-un portret din Ambras, Tirol, sub o formă diferită de cea cunoscută, cu fața smeasă și sprâncene mari, negre. Domnitorul muntean le stabilește țiganilor o tabără la Spăteni, între Bărbătești și Inimoasa, nume simbolice, pentru a nu fi folosiți ca iscoade de către turci. Parpangel pornește în căutarea Romicăi, furată de Satana, și se întâlnește cu voinicul Argineanu, bea din apa vie, în timp ce al doilea adoarme, luând apă din fântâna somnului. Astfel revitalizat, este gata să pornească la luptă împotriva turcilor, când vederea unor pete de sânge îi aduce aminte de iubita sa. Ca unul din acei eroi byronieni din secolul romantismului, vrea să-și ia viața, dar, din fericire, este făcut invulnerabil, ca Ahile, fiul zeiței Thetis, și atunci pornește într-una din rătăcirile sale prin pădurea vrăjită. Pentru a încerca vitejia țiganilor, Țepeș vine cu soldați îmbrăcați în haine turcești și, după ce aceștia fug, își arată adevărata identitate. Quiproquo-ul este interesant, mai ales că, atunci când vin adevărații turci, țiganii luptă cu vitejie. După bătălie, se încearcă, în sensul ideilor iluministe ale timpului, formarea unui stat țigănesc, cu legi proprii, dar țiganii nu se înțeleg, așa că încep sfada, lupta, după toate regulile cunoscute, și tot planul lor se năruie. Vlad este detronat de boierii intriganți și ia calea exilului.

Ion Budai-Deleanu ridiculizează ideea unui paradis terestru, în viziunea lui Parpangel, imaginat parcă după gusturile unui gurmand: „În locul dă arburi și copace/ Cresc rodii, năranciuri ș' alămâi/ Și tot felii dă pom ce la gust place,/ [...] Iar' în loc dă năsip și țărână,/ Tot grăunță dă-aur iai în mână“. Prețiozitatea barocă a limbajului amintește de romanele lui Honoré d'Urfe, iar bizarul, inegalul se constituie într-un registru stilistic asemănător. Țara utopică a lui Ion Budai-Deleanu se bazează exclusiv pe satisfacerea simțurilor banale, a foamei dominante: o lume demitizată, în care toți trăiesc îmbelșugați, fără nici un ideal, aserviți postelor trecătoare. Râurile sunt de lapte dulce, țărmurile de mămăligă, izvoarele au rachie, dealurile sunt din caș, brânză și slănină. O imagine grotescă a paradisului, demnă de unul din tablourile lui Paul Klee. Un paradis al flămânzilor, bun pentru vulg, întotdeauna păcălit de-a lungul istoriei, visând perpetuu la *panem et circenses*.



În fragmentul din manual, sugerând parcă o replică la tabloul lui Hieronymus Bosch, „Grădina desfătărilor“, este descrisă viziunea unui paradis terestru adaptat nevoilor unei comunități oropsite în istorie, în același timp ludică, extrem de naivă, aceea a țiganilor. În „Cântul al IX-lea“, se prezintă condițiile de a accede în paradis: „În raiu nimene nu să sloboade/ Dacă nu e ca lamura curat,/ Dăci, pă care din lăuntru roade/ Dă-ar hi cât dă mic ghimp sau păcat,/ Întâi trăbue pân iad să treacă/ Și lungă pocăință să facă.“. Pentru a ieși din acest purgatoriu sui-generis, trebuie o scrisoare, un fel de permis de liberă trecere de la Sfântul Mihail, paznic al porții raiului, care poate pune în evidență caracterul bun sau rău al omului, pentru a ajunge în paradis: „De-acolo venindu-i zioa scrisă/ Scapă și trecând din vamă-în vamă/ Sosește până la poarta-închisă/ A raiului, dar' nime nu-l chiamă/ Și nu poate să să bage-în raiu/ Fără carte de la Sân Mihaiu“. Iadul, prin opoziție cu raiul, este un loc urât, de care trebuie să fugi: „O! dă iadul urât tot să fugi!/ În raiul frumos tot să rămâi,/ Tocma dă te-ar alunga cu drugi!“. Paradisul e „grădina desfătă“, situată într-un loc-neloc, între „ceriu și pământ“, topos ce nu poate fi identificat cu ușurință, pentru că totul ascultă aici de o ierarhie divină.

Totodată, autorul inculcă și credințe vechi în nemurirea sufletului, întâlnite în multe mitologii, în tradițiile ezoterice ale dacilor și ale celților, sufletele celor buni fiind păstrate și după moarte. Tocmai această transmigrație a sufletelor reprezintă concepția romantică *avant la lettre* a lui Ion Budai-Deleanu despre lume și viață. Mai mult decât oricare alți scriitori ai perioadelor literare precedente, romanticii resuscită vechile mituri și determină o reînscrisoare a lumii în coordonate vaste.

Lumea paradiziacă este a sonurilor line, „desmierdătoare“: „Acolo vezi tot zile sărine/ Și ceriu limpede, fără nuori,/ Vântucele drăgălașe, line/ Dulce suflând prin frunze și flori,/ Tot feliu dă păsărele ciudate/ Cu viersuri cântând pre minunate.“. Clima este perfectă: „Acolo Dumnezieu așa fece,/ Să nu fie vară zădufoasă,/ Nici iarnă cu ger, nici toamnă rece,/ Ci tot primăvară mângăioasă;/ Soarele-încălzește și desfătă,/ Iară nu pripește niciodată.“. Parcă pentru a repara sărăcia seculară a unei etnii nefericite, „pă zios“ „Zac tot pietri scumpe și mărgele“, într-o imagine parnasian-parodică a opulenței, însă cu o tușă poetică grosieră, adaptată viziunii unui materialism extrem. Și imaginea naturii este adusă în același registru referențial: „În locul dă arburi și copace/ Cresc rodii, năranciuri ș' alămâi/ Și tot feliu dă pom ce la gust place,/ Cum și rodite cu struguri vii,/ Iar' în loc dă năsip și țărână,/ Tot grăunță dă-aur iai în mână.“.

Mâncarea este, iarăși, în aceeași viziune idilică, prezentă peste tot, întregul spațiu devenind comestibil: „Râuri dă lapte dulce pă vale/ Curg acolo și dă unt păraie,/ Țărmuri-s dă mămăligă moale,/ Dă pogăci, dă pită și mălaie!.../ O, ce sântă și bună tocmeală!/ Mânci cât vrei și bei fără' ostăneală!“. Băutura, într-un neobișnuit neptunism al raiului, dobândește proporții pantagruelice: „Colea vezi un șipot dă rachie,/ Ici dă proaspătă mursă-un izvor,/ Dincolea balta dă vin te-îmbie,/ Iară căuș, păhar sau urcior/ Zăcând afli-îndată lângă tine,/ Oricând chieful dă băut îți vine.“. „Balta dă vin“ se adaptează parcă nevoilor unui Setilă din basme, iar „rachia“ este un termen popular obișnuit pentru personajele însetate de licori bahice.

Mai mult, întregul peisaj este văzut prin ochii unui uriaș Flămânzilă, alt personaj memorabil din basmele românești: „Dealurile și coastele toate/ Sunt dă caș, dă brânză, dă slănină,/ Iar' munții și stânce gurguiate,/ Tot dă zăhar, stafide, smochine!.../ De pe ramurile dă copaci,/ Spânzură covrigi, turte, colaci.“. Imaginația culinară este remarcabilă, toate componentele peisajului izvorând dintr-un nesecat „corn al abundenței“, unde fiecare locuitor al raiului poate găsi tot ce-i pofteste inima: „Gardurile-acolo-s împletite/ Tot cu fripti cârnăciori lungi, aioși,/ Cu plăcinte calde streșinite,/ Iar' în loc dă pari tot cârtaboși;/ Dară spetele, dragile mele,/ Sunt la garduri în loc dă proptele.“.

Desfătarea este văzută totuși în sens biologic restrâns, pentru că oamenii vor să-și îndestuleze pânțele și să bea din plin, într-o viziune de paradis celtic, în care se petrece și se



bea în neștire. Compunerea acestei imagini ține de mentalitatea idilică a unui om însetat de toate plăcerile vieții. Însă peisajul este atemporal, pentru că în paradis resursele sunt nesfârșite. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 66. Raiul, în versiunea lui Parpangel, este prezentat prin raportare la lumea obișnuită, cunoscută. Selectați cuvintele sau construcțiile care evidențiază acest lucru. Comentați pe scurt relația dintre cele două lumi.

Intenția ironică a scriitorului este de a construi un paradis după „chipul și asemănarea” oamenilor. În acest univers există o adevărată bogăție culinară, specifică parcă spiritului lor lacom. Versurile care pun cel mai bine în evidență acest lucru sunt: „Gardurile-acolo-s împletite/ Tot cu fripți cârnăciori lungi, aioși,/ Cu plăcinte calde streșinite,/ Iar’ în loc dă pari tot cârtaboși;/ Dară spetele, dragile mele,/ Sunt garduri în loc dă proptele.”. (H.S.)

### **Concepte operaționale**

**ILUMINISM.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din it. *illuminismo* și denumeste o mișcare ideologică și cultural-literară ce cuprinde Europa și America în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Are caracter antifeudal și antireligios, punând pe primul plan rațiunea, știința și umanismul, urmărind impunerea unei noi ordini sociale și spirituale. Secolul al XVIII-lea devine astfel, în Europa, „secolul luminilor”, mișcarea ideologică și culturală propunându-și luminarea poporului, afirmarea drepturilor omului, reformele sociale prin care să se obțină un nou model de societate. Din punct de vedere cronologic, iluminismul corespunde cu perioada marilor revoluții din Europa, având ca punct de pornire Revoluția de la 1789 din Franța, care afirmă spiritul de libertate și de egalitate între ființele umane, teoretizat mai întâi în lucrări ale filozofilor francezi. Pe continentul american, iluminismului îi corespunde Declarația de Independență a Statelor Unite ale Americii de la 4 iulie 1776, redactată de Thomas Jefferson. Reprezentanți ai curentului sunt Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Fénelon, Helvetius, Diderot, D’Alembert – în Franța, Kant, Lessing, Schiller, Herder, Goethe – în Germania, Franklin, Jefferson – în Statele Unite ale Americii, Pestalozzi – în Elveția, Lomonosov, Fediakovski – în Rusia, Dimitrie Cantemir – în Țările Române.

Lucrarea de referință la care participă iluminiștii francezi este „Marea Enciclopedie”, important monument de istorie, artă, știință, medicină. „Istoria lui Telemah”, de Fénelon, este didactic-moralizatoare, „Candide” a lui Voltaire distruge imaginea unei lumi considerate perfectă, bazată pe monadele leibniziene. „Lettre à d’Alembert” a lui Rousseau caută cauzele lenei civilizației feudale, aristocratice, iar „Contractul social” exprimă speranțele pe care filozoful și le pune în realizarea unui om dotat cu un spirit pătrunzător și în înnoirea contractului semnat de toți, lucru posibil prin revoluție.

Iluminismul, pătruns la noi prin filieră austriaco-italiană, este reprezentat prin Școala Ardeleană, din care fac parte Ion Budai-Deleanu, Gheorghe Șincai, Samuil Micu-Klein, Petru Maior, Ioan Molnar-Piuariu. Ideea de bază ce se desprinde din lucrările celor menționați este aceea de romanitate a limbii române, chiar dacă sunt multe exagerări latiniste. În Țara Românească și în Moldova filiera iluministă este cea italo-franceză, avându-i ca reprezentanți în Muntenia pe boierii luminați Iordache și Dinicu Golescu, pe Iancu Văcărescu și Ion Câmpineanu, pe Gheorghe Asachi în Moldova, a căror activitate patriotică și culturală este continuată de generația de scriitori și oameni politici de la 1848.

**EPOPEE.** Termenul vine din fr. *épopée*, gr. *epopoia*. Se definește, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, ca narațiune în versuri a unor fapte eroice întâmplare în împrejurări miraculoase. Epopeea este una dintre cele mai vechi specii literare, oferind o viziune largă, totală, epopeică asupra lumii la care se referă. Sunt bine cunoscute epopeile antice, „Iliada” și „Odiseea” de Homer, la greci, „Eneida”, de Vergiliu, la romani, „Epopeea lui Gilgamesh”, la sumerieni, „Eddele” și „Cântecul Nibelungilor”, la vechii germani, epopeile indiene „Ramayana” și „Mahabharata”.

În epoca modernă, epopeea este înlocuită de roman, ca specie literară capabilă să creeze viziunea complexă asupra realității, dar epopei au fost create de scriitori renumiți până în secolul al XIX-lea: „Ierusalimul eliberat”, de Torquato Tasso, „Orlando furioso”, de Ariosto, „Henriada”, de Voltaire,



„Lusiadele”, de Camöens”, „Țiganiada”, de Ion Budai-Deleanu. În plin romantism, se manifestă încă înclinație către epopee: Victor Hugo scrie „Legenda secolelor”, Leconte de Lisle „Poeme barbare”, Ion Heliade-Rădulescu „Michaida”. În „Memento mori”, prin episodul dacic, Mihai Eminescu încearcă să constituie o epopee națională.

**BAROC.** Etimologia cuvântului este multiplă, de la fr. *baroque*, dar având corespondențe și cu portughezul *barroco*, spaniolul *barrueco*, („perlă neregulată”), it. *baroco*. Termenul de baroc este asociat cu noțiunea de „bizar, extraordinar, extravagant”. Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, termenul desemna grotescul, bufoneria. Se vorbește de un stil baroc, de un gust baroc (goût baroque), de o terasă barocă (terrasse baroque). Termenul baroc nu privește o epocă anume, fiind întâlnit și pe vremea regelui Manuel al Spaniei, în același timp când Neagoe Basarab scria „Învățăturile” sale către Theodosie, și în secolul al XVII-lea, pe vremea marilor cronicari, și mult mai târziu, în numeroase opere literare. Fr. Milizia folosește termenul baroc în „Dizionario delle belle arte del disegno”, referindu-se la artă. J. Buckhardt denumesc cu adjectivul „baroc” arta decadentă a Renașterii târzii. Wöfflin, în 1888, în „Renaissance und Barock”, semnalează decadența arhitecturii Renașterii. Tot el stabilește patru categorii de opoziție specifice barocului: închis-deschis, linear-pictural, clar-obscur, plan-profund. Barocul poate fi clasificat în perioade de evoluție: Adrian Marino, în „Dicționar de idei literare”, îl citează pe Hatzfeld, care identifică manierismul, prima fază a barocului, în anii 1530-1570 (Italia), 1570-1600 (Spania), 1590-1640 (Franța); barocul propriu-zis, 1570-1600, (Italia), 1600-1630 (Spania); 1640-1680 (Franța); barochismul, ultima fază a barocului, 1600-1630 (Italia), 1630-1670 (Spania), 1680-1710 (Franța). Influențe puternice ale stilului baroc sunt resimțite în Italia, Franța, Olanda, Germania. Cervantes, Lope de Vega, Gongora sunt ultimii mari reprezentanți ai stilului. La englezi, barocul se manifestă cu oarecare întârziere: Shakespeare se manifestă în unele piese ca manierist („Hamlet”), în altele ca baroc („Furtuna”). Din baroc sunt extrase mari teme și de către romantici: Foscolo, Manzoni, Leopardi. O manieră barocă de reprezentare a fenomenului artistic va dăinui până în zilele noastre, elemente de baroc fiind infuzate în toate modalitățile de creație. (H.S.)

#### ADDENDA

Al. Piru, 1977

„Țiganiada sau tabăra Țiganilor, poemation eroi-comico-satiric, în douăsprezece cântece, terminat într-o primă formă în anul 1800, reluat și definitivat înaintea invaziei lui Napoleon în Rusia (18 martie 1812), asemenea Istoriei ieroglifice, de Dimitrie Cantemir, n-a putut fi tipărită în timpul vieții autorului și a rămas multă vreme în manuscris (ediția primei variante datează din 1875-1877, a celei de-a doua din 1925). Nu numai scopurile lui Budai sunt asemănătoare cu ale lui Cantemir, dar și unele modele și procedee. Amândoi autorii invocă Batrahomiomahia lui Homer, amândoi folosesc alegoria, unul punând la contribuție Bestiariile medievale, altul fabula de mari proporții, modernă, și așa-numitele «travestiri» de felul lui Virgile travesty (1648), de Scarron. Amândoi aplică tehnica cărților populare, a Etiopiceii Cantemir, a Alexandriei Budai-Deleanu, amândoi apelează la cântecele populare, ajungând la cu totul altceva, Cantemir la «elegii traghicești», Budai la mai mult decât niște «viersuri» sau «cântece de doru lelii și de frunză verde». În această privință ar fi de observat că Budai-Deleanu își caută modele noi întocmai ca și poeții contemporani din Țara Românească și Moldova, Ienăchișă și Alecu Văcărescu, Ioan Cantacuzino și Matei Milu, al căror dascăl este, prin Petrarca și Voltaire, clasicul Anacreon.”

Manualul HUMANITAS

## Albina și ariciul, munții

Această legendă face parte din „Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică”, de Elena Niculiță-Voronea, culegere de folclor apărută în anul 1903. Legenda de mai sus se aseamănă cu a lui „Satan și bunului Dumnezeu” din volumul „De la Zalmoxis la Genghis-Han”, de Mircea Eliade. Ca în fabulosul folcloric, și aici apar animale fantastice, albina și ariciul, cu semnificații simbolice consacrate. Dumnezeu este un Demiurg



blând, care încearcă să construiască lumea peste limite, într-un ritm exponențial, de aceea ea se aglomerează și trebuie redimensionată: „Zice că Dumnezeu, când a urzit lumea, a urzit prea mult și nu mai încăpea sub ceri. Ce să facă, ce să dreagă?“. De aceea, albina este trimisă la arici să-l întrebe cum ar putea fi reconstruită lumea.

În mitologia românească, ariciul reprezintă înțelepciunea, fiind înzestrat cu viziune totală asupra universului nou construit, dar și un personaj arțăgos, manifestându-se ca atare la întrebarea albinei: „Dacă-i Dumnezeu, lasă să știe singur ce să facă!“. Conform „**Dictionarului de simboluri**“, de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, ariciul are o funcție de **erou civilizator**, fiind venerat de vechii iranieni. La buriati, el este descoperitorul focului, fiind asemănat cu porcul-spinos din mitul populației kikuyu, din Africa Orientală. În plus, ariciul este considerat un descoperitor al Soarelui și al Lunii și un inventator al agriculturii. În mitologia medievală, ariciul este asimilat cu zgârcenia, din cauza obiceiului de a recolta cu țepii merele și smochinele întâlnite în cale. Albina, în schimb, este un purtător al sufletului, fiind slăvită la sudanezi. La egipteni, albina era asociată fulgerului, trăgându-se din lacrimile zeului Ra. Platon credea că sufletele oamenilor cumpătați se incarnează în albine. La celți, albina, din mierea căreia se realiza hidromelul, sursă a vieții veșnice, era supusă unei supravegheri atente. Un text în galeza medie consemna: „noblețea albinelor provine din Paradis [...] Dumnezeu și-a răspândit harul asupra-le și, din această cauză, slujba religioasă nu poate fi efectuată în absența cerii“. Galezul **cwyralldd** provine din **cwyr**, care înseamnă **perfect, desăvârșit**. Cuvântul **céir-bheach** înseamnă **ceară de albine** și desemnează perfecțiunea. Nemurirea era asociată la celți cu înțelepciunea.

În această legendă, în viziune populară, se pare însă că Dumnezeu nu este un personaj omnipotent, deasupra lui aflându-se poate o altă entitate, care pune o anumită ordine în treburile Sale. Legenda aceasta pare a fi de sorginte apocrifă: Dumnezeu este o entitate inferioară, căreia Sophia sau Înțelepciunea i se destăinuie, spunându-i că se află sub semnul unei transcendențe mai mari. Albina, prin șiretlic, află știința ezoterică a ariciului, soluția salvatoare pentru Creator, aceea că suprafața pământului trebuie încrețită pentru a compensa risipa de spațiu: „Hm! El mă întreabă pe mine ce să facă! Da' de ce nu strânge pământul în mână boț, că s-ar face ici dealuri, colo văi, și ar încăpea!“. Aflând ce trebuie făcut, albina ajunge la Dumnezeu și acesta o răsplătește, dăruindu-i știința de a face multă miere, devenind în același timp o ființă înțeleaptă.

Legenda aduce în scenă personaje adjuvante la însăși creația lumii, înzestrate cu însușiri speciale, folosite chiar de Dumnezeu. În plus, ariciul este un animal capabil să ascundă secretul dinainte de Facerea Lumii, având prin urmare tangență cu lumea primordială, iar albina, creată de un Dumnezeu întemeietor, urzitor al lumii, e un fel de Hermes Trismegistul, care duce cu rapiditate știrile în Olimp.

Această scurtă legendă are o tentă ironică, printr-o viziune acosmică asupra actului creației, în care Dumnezeu însuși întâmpină dificultăți, fiind nevoit să-și ia consilieri pământeni, care să-i dea ajutor. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 1/ p. 71.** Descrieți comportamentul personajelor din această legendă populară (Dumnezeu, ariciul, albina). Schițați, pornind de aici, portretul fiecăruia.

Ariciul este o ființă vicleană, depozitar al misterelor facerii lumii, albina îndeplinește, în schimb, rolul de spion, de „ochi și urechi“ ale lui Dumnezeu, această credință identificându-se cu un panteism parțial, limitat la anumite ființe. Albina este o ființă bună; ea reprezintă un „erou pozitiv“, un mesager al „științei transcendente de a face“. Dumnezeu apare într-o viziune ușor ironică, ca în unele basme românești, cu puteri demiurgice reduse, fiind nevoit să-și ia ajutoare care nu aparțin lumii divine.



Ex. 5/ p. 71. Ce efect are folosirea acestui ton pentru un astfel de subiect? Citiți, pentru comparație, primele două strofe din poezia „Abece“, de Tudor Arghezi, înfățișând o altă ipostază a făcerii cosmosului:

„A vrut Dumnezeu să scrie/ Și nici nu era hârtie./ N-avea nici-un fel de scule/ Și nici litere destule/ C-un crâmpei de alfabet/ Mergea scrisul foarte-ncet.// N-aș vrea nici atât să-l supăr/ Cât piperul de ienupăr,/ Dar o să vă spui ceva:/ Nici carte nu prea știa./ Orișice învățacel/ Știa mult mai mult ca el.“

Dumnezeu apare aici, în mod ironic, precum în scrierile apocrife creștine, ca un ignorant. În conformitate cu această teză, lumea este alcătuită după chipul și înfățișarea lui. Chiar Demiurgul este o ființă în afara oricăror norme de înțelegere în unele mitologii, de aceea el este precum un Trickster din mitologia germană; născut în condiții incerte de către Sophia, el creează lumea din greșeală, ceea ce dovedește caracterul rău, accidental al acesteia. O altă credință arată că Sophia este un alt eon în ierarhia cerească, ce nu-l poate imita întru totul pe Nenăscut, neavând aceeași putere; din această cauză, ceea ce realizează este doar o substanță fără formă și fără perfecțiune. Crearea omului urmează un scenariu asemănător, deoarece din ceva imperfect nu poate ieși decât tot un lucru nereușit. În „Scrierea fără titlu“, când Ialdabaot spune că el este singurul, Vocea Mamei intervine, contrazicându-l: „Te înșeli, Samael!“. Arhonții sunt tulburați de această dezvăluire, ideea că el nu este ultima putere înfricoșându-i. La cererea lui, Arhonții creează o făptură greoaie și care nu se poate ține pe picioare, dar are drept compensație sufletul din partea Sophiei. În paulicianism – erezie medievală ai cărei adepți refuzau Sfintele Taine –, omul este făcut de Creator, dar nu are un suflet pe măsură, astfel că rămâne înanimat pentru trei sute de ani. Sufletul pe care reușește în final să-l realizeze Arhonte se face după hrănirea cu animale spurcate: broasca, șarpele, câinele, pisica. Învelișul antinom **pneuma** fiind constituit din aceste elemente maculate. Mitul din „Apocriful lui Ioan“ despre izgonirea lui Adam și a Evei din Rai este convingător pentru a arăta caracterul dual al acestuia: Adam este adus în Paradis, având ca hrană Arborele de Lumină, dar acesta era amar. Pentru a nu-l egala pe Ialdabaot, acesta o aduce pe Eva, pe care o modelează dintr-o parte din Inteligența-Lumină pe care reușise să o fure. Sfătuiți prost de Vulturul de Lumină, nu de Șarpe, aceștia mușcă din Arborele Cunoașterii, fiind alungați din Rai.

Ideea unui Dumnezeu ignorant este preluată și în poezia „Abece“ a lui Tudor Arghezi: Dumnezeu nu are nici alfabetul, nu știe nici să scrie, iar din această cauză munca de scriere în „cartea lumii“ merge foarte încet. În lupta sa continuă de cunoaștere a divinității, uneori în sens contestatar, ironic, pentru Arghezi Dumnezeu este o entitate fără știință transcendentă. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

## SIMONA POPESCU

### Cartea de bucate

**SIMONA POPESCU** (n. 1965). Poetă, prozatoare și eseistă. Scriitoare care luptă împotriva „generației retrograde“, vinovată, în plan literar, de o anumită desuetudine a lumii, de încremănare în forme existențiale revoluate. Dintre volumele sale de eseuri, poezie și proză, cele mai

puternic stăpânite de revoltă împotriva unui anumit context social și politic sunt: „Xilofonul și alte poeme“ (1990), „Pauza de respirație“ (1991), „Juventus“ (1994), „Noapte sau zi“ (1998), „Volubilis“ (1998).

„Cartea de bucate“ a Simonei Popescu, text ce aparține volumului „Exuvii“ (1997), se înscrie de la început sub semnul paradoxului, sub care stă, de fapt, însăși cartea la vârsta modernă și postmodernă a literaturii: basmul, cu lumea lui fabuloasă, plină de farmec, devine, pentru personajul copil, terifiant, generator de coșmaruri cu „lupi și babe criminale“, în timp ce banala carte de bucate, „fără acțiune și fără personaje“, de un utilitarism prozaic, ca și cartea de telefon, cartea cu cele mai multe personaje posibile, devine fascinantă, stârnind „toate simțurile,



imaginația", implicând și conștiința, fiind semnificativă și pentru „ceea ce se cheamă ființa umană în nebunia ei animalică". Acest text este un elogiu mai puțin obișnuit pe care Simona Popescu îl aduce cărții în general, cartea de bucate, banală, „veche și pătată", deschizând, în imaginația lectorului copil, un spațiu comparabil cu tablourile lui Bosch și Bruegel, aglomerat până la refuz cu o halucinantă manifestare de forme ale materiei, „mirosuri, materii, substanțe, instrumente, animale și plante, culori, consistențe".

Ca orice spațiu imaginar coerent, ordonat, și cartea de bucate devine un univers comparabil cu acela evocat de marile capodopere. Astfel, după o punte de trecere, un adevărat Stix culinar („Treceam peste supe, borșuri și ciorbe"), se ajunge, ca în „**Divina comedie**" a lui Dante, la porțile **Infernului**, în care se evocă o aglomerare de ființe primare cu adevărat infernală, fiindcă aici „colcăiau într-o vigneta raci, melci și midii", se extermină o faună diversificată, găini, curcani, porumbei, fazani, iepuri, bibilici, șitari, prin cele mai atroce „metode de sacrificare și tortură". Termenul cel mai cuprinzător al acestor „ritualuri sinistre" este cel de „eviscerare", dar și celelalte cuvinte dobândesc semnificația barbară a unei apocalipse: bieteile viețuitoare sacrificate pentru bunăstarea omului sunt „jumulite, decapitate, răzuite, îmbucătățite, strivite, despicate, golite prin smulgere de măruntaiele lor și umplute cu cele mai nepotrivite lucruri cu putință", într-o antiteză creatoare de mari efecte, „găina cea proastă și nesimțită umplută cu nobile migdale sau stafide", porumbeii asociați cu „năpăstuiții raci", „rațele erau ghiftuite cu portocale". Enumerarea acestora ține de un tablou suprarealist, poate de „**Zarzavagiul**" lui Giuseppe Arcimboldo sau de masa de măcelar a unui Diavol sortator al produselor carnagiului uman realizat în lumea bine cunoscută a războaielor sau a operațiilor chirurgicale. Ieșirea din această bolgie parcă a **Infernului**, consecință a mutării atrocităților umane în cartea de bucate, se face printr-o suită de metafore și de hiperbole apetisante, un fel de drum către Purgatoriu, cu un peisaj la fel de halucinant, „trecând prin bălți de supe, prin mlaștini de ciorbe și borșuri, mături de sosuri și smârcurile bulioanelor".

Toate acestea se constituie într-un **Purgatoriu** al dorințelor sângeroase ale omului. Unele denumiri sunt din sfera absurdului, desprinse din scrierile lui Urmuz: „prăjitura cu grilaj", friptură de porc „în pergament", altele sunt cu totul stranii: **cuib de viespi, gurițe, barbă de capră, bulgări de zăpadă, tobă, pană de somn, trandafiri, vrăbioare și corăbioare**.

Multe cuvinte aparțin limbajului primitiv și denotă acțiuni violente: **răsucire, smulgere, jumulit, despicat, eviscerat, pătruns, fript, macerat, fezandat, tăiat, tocat, zdrobit, bătut, strivit, opărit, jupuit, înăbușit, dezosat, prăjit, fiert**.

Cartea de bucate este o **imago mundi**, fiind „frumoasă și monstruoasă, veselă și tristă, rafinată și grotescă, măloasă și aeriană, copilăroasă și nebună", un amestec de „tandrețe și agresivitate, de poezie și bestialitate, de sadism și delicatețe". După atâtea carnagii, nota de umor nu lipsește, pentru că felurile de mâncare se numesc ciudat: **piciorușe, aripioare, codițe**, denumirile finale ale preparatelor având un farmec poetic care îndeamnă la elanuri pantagruelice. Efectul cel mai ciudat al întregului text este că atracția mitică, fascinantă a acestei cărți „uluitoare" scade brusc în momentul când se întoarce la banala ei utilitate practică, „atunci când, spune autoarea, ar fi trebuit să încep, la rândul meu, să execut ritualurile cu pricina, care mă îngroziseră fascinatoriu în copilărie". Încă un **mit distrus**, odată cu risipirea, inevitabilă în plan individual, a celui alt mit, de astă dată etern, ireversibil, dar repetabil, al copilăriei. (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 3/ p. 74.** Cartea despre care vorbește Simona Popescu *nu* era însă o scriere literară, de ficțiune, ci una utilitară? Cum se explică atunci reacțiile tinerei cititoare?

Explicațiile se găsesc, fără îndoială, în comentariul de mai sus. Ficțiunea apare în momentul când spațiul literar dobândește nota de fascinație a privirii infantile, când toate mâncărurile prind viață și emit miresme ce sunt receptate de simțul olfactiv al personajului narator. Unele tablouri seamănă cu cele ale lui Bruegel sau cu infernurile lui Hieronymus Bosch. Răcii sunt aruncați în apa clocotindă, piștiile tremurătoare induc ideea unui adevărat Purgatoriu, iar prăjiturile au forme ce amintesc de fantezmele marinarilor.

**Ex. 4/ p. 75.** În evocarea vremurilor copilăriei se suprapun două momente diferite: cel al trăirilor de odinioară, rememorate, și cel al prezentului în care scrie autoarea. Identificați în text elementele care indică suprapunerea perspectivei adultului peste cea a copilului.

Există două planuri temporale distincte ale narațiunii, structurate după modelul povestirii în ramă, al unui metatext dispus simetric la începutul și la sfârșitul textului principal. Primul, prin care timpul se scurtcircuitează dinspre prezentul narativ către trecut, reprezintă coborârea în infernul patimilor gastronomice și în universul fascinant al materiilor, precum și urcarea finală către Purgatoriu, apoi iarăși către prezent. De fiecare dată se descrie în chip obiectiv „cartea mamei”, a cărei imagine apare din perspectiva unui timp îndepărtat: „Cartea mamei, în care erau desenați cu minuție pești și animale, fructe, cochilii, abstractizate cumva de rafinamentul desenului, mi s-a părut întotdeauna o carte uluitoare, frumoasă și monstruoasă, veselă și tristă, rafinată și grotescă, măloasă și aeriană, copilăroasă și nebună [...]. Ea a încetat să mă intereseze mai târziu, atunci când ar fi trebuit să încep, la rândul meu, să execut ritualurile cu pricina...”. (H.S.)

## **SUGESTII ANALITICE ȘI DIDACTICE**

1. Extrageți expresii prin care se construiește imaginea unui univers culinar infernal.
2. Care sunt transformările pe care le suferă carnea pentru a ajunge pe masa consumatorului?
3. Identificați note comice în textul prezentat mai sus.
4. În ce constă deliciul pantagruelic sugerat de acest text?
5. Comparați imaginile sugerate de cartea de bucate cu scene ale „Infernului” imaginat de Dante Alighieri.
6. Explicați cruzimea unor tehnici culinare: răcii sunt aruncați de vii în apa clocotită, bibilicile, sitarii și iepurii sunt supuși unor inedite proceduri de tortură.
7. De ce atracția mitică a cărții de bucate scade în momentul în care autoarea trebuie să îndeplinească acest ritual culinar?
8. În ce constă mitul distrus al eului narator? Coincide acest mit cu ieșirea din copilărie?
9. Poate fi considerată cartea de bucate o „imago mundi”, o modalitate de reflectare a lumii?
10. Explicați cum poate o carte de bucate, fără personaje și fără acțiune, să aprindă imaginația copilului.
11. Identificați notele de fantastic cotidian din „Cartea de bucate”, de Simona Popescu.
12. Faceți comparație între cartea de bucate și cartea de telefon. Ar putea fi aceasta un „roman” cu un număr imens de personaje?

### **Temă**

○ Alcătuiți o compunere în care o parte din persoanele consemnate pe o secțiune de pagină din cartea de telefon să devină personaje. Puteți introduce în compunere note de fantastic al realității.



## NICOLAE MANOLESCU

## Camera fantastică

Eseul „Camera fantastică” a apărut în volumul „Teme 2” (1975) și reprezintă o mărturie de lectură încărcată de semnificații estetice, prin supralicitarea, în sens benefic, a unei teme incitante – veche și modernă în același timp –, **camera ascunsă**, temă de meditație întâlnită de la naratorul anonim din basmul românesc până la francezul Gaston Bachelard. Specifică la Nicolae Manolescu este personalizarea observației critice, printr-un impresionism de influență călinesciană, fapt ce conduce la o expresivitate accentuată a textului critic, infuzat de metafore memorabile, la o lectură plăcută, adresată unui cerc mai larg de cititori. Este și cazul „Camerei fantastice”, în care investigația tematică de natură bachelardiană se construiește pe un fapt memorialistic, amintirea casei din copilărie, cu spațiile ei izolate și misterioase, în care deliciul cel mai mare era lectura cărților lui Jules Verne, „20 000 de leghe sub mări” și „Mihail Strogoff”, ele înseși deschizătoare de spații imaginare insolite, fantastice.

Textul stă, de aceea, sub semnul misterului, potențat prin descrierea spațiilor secrete ale camerei copilăriei, adevărată „cameră onirică” în sensul dat de Gaston Bachelard, în care lumea vârstei de aur devine fabuloasă. Mai întâi, ea pare fără sfârșit, ancorată într-un timp nelimitat, sugerat de ceasornicele „foarte vechi și împodobite”, ce includ o anumită aură mitică, atemporală, măsurând „liniștit un timp care mi se părea că nu se va sfârși niciodată”. În acest continuum temporal se clădește imaginea lumii, care aparține unui copil aflat în căutarea aventurii: „Deschideam pe furiș ușa unui dulap și simțeam un miros puternic de **patchouli**. Și ce minuni erau în dulapurile acelea! Casete cu înfățișare ciudată, cutii cu pălării, bomboniere, rame pentru fotografii, pulverizatoare din cauciuc, cu cordon și ciucuri, obiecte de toaletă al căror rost nu-l știam.”. E un spațiu cu alte legi, în care fiecare obiect devine un **totem magic**, cu valențe de transmaterializare a cosmosului. Dulapurile sunt porți de revelare a teritoriilor fantastice, de unde se ivesc mrejele de secretă imaterialitate a cosmosului. **Camera interzisă**, motiv de basm, devine un irezistibil spațiu de atracție pentru copil, la o vârstă care este, prin excelență, a copilăriei, a imaginarului fără limite: față de adult, copilul are inocența de a nu-și cenzura gândurile, devenind, tocmai din acest motiv, un adevărat demiurg. Singurul care are privilegiul de a asista la spectacolul spațiului magic este copilul. Iar descoperirile sunt pe măsură: „Povestisem într-un caiet o anumită întâmplare și împrejurarea trebuia, după socotința bunicilor mei, să rămână secretă.”. Seiful găsit din întâmplare conține un caiet, văzut în copilărie ca o carte magică, în care se ascund secretele lumii întregi. Căpitanul Nemo, crede naratorul, trebuie să fi avut, pe nava lui, un caiet cu secretele întregului univers fizic.

Misterul se instituie, așadar, prin localizarea unui spațiu secret, în care poveștile prind viață și se transferă pe nesimțite în carte, devin cu adevărat spațiu imaginar, cameră fantastică, labirintică, față de care imaginația copilului manifestă o atracție irezistibilă: „Imaginația copilului este altceva decât imaginația poeziei: exploatare de spații închise. Până târziu, m-au atras podurile și pivnițele și țin minte foarte bine până și mirosul de praf închis din podul casei în care m-am născut [...]. În cărți, copilul caută aceleași universuri închise [...]”, existând o deplină corespondență între „spațiile secrete ale imaginației” și „podurile copilăriei” ori seiful misterios din casa amintirii. Ca într-un tărâm magic sau în hala unei nave, există o încăpere multidimensională, unde se pot vedea și submarinul Nautilus, și racheta lui Hector Servadac, și castelul din Carpați, și interiorul vulcanului, dar și obiectele comune, simbolice însă, ale casei din copilărie, în care, după cum spune autorul, „s'enclore et s'installer, tel est le rêve existentiel de l'enfance et de Jules Verne”. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

**Ex. 1/ p. 77.** În ce fel de scrieri, foarte gustate de copii, apare adesea fascinația încăperii tănuite, zăvorâte?

Basmele conțin imaginea încăperii interzise, a camerei oprite. Interdicția vizează o realitate magică: protagonistul care încalcă interdicția este sortit unui complicat scenariu de regăsire a drumului de întoarcere. Fie persoana iubită dispăre și el o caută ani în șir, fie castelul sau realitatea fără limite se destramă, iar „poarta de intrare” spre o astfel de lume se regăsește foarte greu.

**Ex. 4/ p. 77.** Comentați afirmația: „Imaginația copilului este altceva decât imaginația poetului: exploatare de spații închise.”

Afirmația susține un adevăr fundamental, capacitatea creatoare a imaginației copilului, încă neformată de o învățătură scolastică, adesea nefolositoare. Mai mult, el are puțința de a sparge „pereții” realului, de a permite intruziunea fantasticului în lumea obișnuită. Din orice spațiu închis, se poate obține, prin forță creatoare, specifică vârstelor mici, necolmatate de realul restrictiv, un spațiu deschis. (H.S.)

### ADDENDA

**Eugen Simion, 1974**

„În privința criticii propriu-zise, N. Manolescu înlătură, iarăși (în cap. **Critice**), câteva prejudecăți. El respinge, de exemplu, ideea referitoare la critica culturală, normativă, cu argumente, în genere, plauzibile. Tot așa, prejudecata (acceptată și de G. Călinescu) despre un Maiorescu lipsit de spiritul creației în critică. Sunt paginile cele mai substanțiale din **Contradicția lui Maiorescu**. În alte privințe, autorul urmează pe E. Lovinescu (ideea de totalitate a criticii maioresciene, de pildă, sau simțul critic ca formă de inerție etc.) pe care însă face eroarea de a-l combate cu prea mare ușurință.”

**Gaston Bachelard, 1948**

„Lumea reală se șterge dintr-odată, când te duci să trăiești în casa amintirii. Ce mai valorează casele din stradă când evoci casa natală, casa intimității absolute, casa în care ai dobândit simțul intimității? Pentru că în noi trăiește o casă onirică, alegem un colț întunecat din casa natală, o încăpere mai tainică. Casa natală ne interesează încă din cea mai fragedă copilărie, pentru că ea poartă cu sine mărturia unei protecții mai îndepărtate [...] Când căutăm în aceste depărtări onirice, găsim impresii cosmice. Casa este un refugiu, o sihăstrie, un centru. Atunci simbolurile se coordonează.”

## SUGESTII ANALITICE

1. Stabiliți asemănări și deosebiri între imaginea casei din „Amintiri din copilărie” și aceea din „Camera fantastică”.
2. Clasificați cele două texte în funcție de relația text ficțional-text nonficțional.
3. Identificați, pe baza opoziției ficțional-non-ficțional, caracteristicile fiecăruia dintre cele două texte.
4. Încercați să definiți noțiunile de „eu ficțional” și „eu real” în funcție de cele două texte.
5. Arătați modul în care se produc mecanismele evocării în cele două texte.
6. Alegeți, dintre cele două, textul cu un mai accentuat caracter memorialistic și argumentați alegerea făcută.
7. Se poate considera că textul „Camera fantastică” este un eseu despre fascinația misterului?
8. Comparați sensul atracției spațiale din „Amintiri din copilărie” și din „Camera fantastică”.



9. Identificați „alveole” de spațiu-timp în cele două opere literare care compun imaginea casei.

10. Argumentați că textul lui Nicolae Manolescu este un eseu.

## Teme

- ① • Identificați motivul casei (al locuinței) în mai multe opere literare, poezie sau proză.  
• Alcătuiți o listă bibliografică în care să cuprindeți creațiile literare respective.
- ② Redactați un eseu de 2-4 pagini având ca subiect acest motiv literar.

*Manualul NICULESCU*

## MIRCEA ELIADE

### Domnișoara Christina

Romanul „Domnișoara Christina” (1936) este o istorie cu strigoi, cu filiații folclorice autohtone. Acțiunea se petrece la conacul din Câmpia Dunării al familiei Moscu și se concentrează în jurul legendei create de domnișoara Christina, sora mai mare a doamnei Moscu, ucisă în timpul răzcoalelor țărănești din 1907. Aici sosește, invitat de Sanda, fiica mai mare a stăpânei conacului, pictorul Egor, care pătrunde treptat într-un scenariu fantastic, din care cu greu se desprinde în final, eliberându-se de influența malefică a locurilor. Încă de la sosire, atmosfera de la conac i se pare bizară, generată de semne ciudate, ca în cele mai autentice scrieri fantastice, de pildă ale lui Edgar Allan Poe sau Howard Philips Lovecraft: conacul și pământurile sunt lăsate în paragină, vitele pier, lipsite parcă de vlagă, servitorii pleacă, bântuiți de neliniști bizare. Persoanele din casă au o purtare ciudată, doamna Moscu se află parcă într-o perpetuă stare somnambulică, Sanda suferă de o boală secretă, pierzându-și puterile pe zi ce trece, Simina, fata mai mică, de numai nouă ani, are față de Egor manifestări erotice precoc. Pictorul se simte acaparat de forțe demonice, de reprezentări erotice pline de magie, în care domnișoara Christina se insinuează demonic prin intermediul Siminei. Eliberarea vine, în final, numai prin incendiarea conacului și aplicarea ritualului tradițional de exorcizare a strigoilor.

Proiecția în spațiul fantastic a întâmplărilor se face cu multă subtilitate, prin acumulare treptată de semne ciudate, care, în cea mai bună definiție a fantasticului, nu-și găsesc explicație, derutând personajele implicate în acțiune. Egor alunecă pe nesimțite într-un cadru ireal al texturii spațio-temporale, ce permite resuscitarea unor secvențe din trecut, la care asistă multă vreme fără înțelegere, fără explicații logice. Personajele ce resimt prezența lumii demoniace, mai mult, conflictul între spațiul real și spațiul ireal, sunt Egor și Nazarie. Din perspectiva lor se prezintă, în roman, aspectul decrepit al conacului („D-l Nazarie deschise cu multă băgare de seamă ușa. Găsi pe sălișă o lampă cu gaz cu flacăra scăzută.”) și mirosul ciudat al pădurii, care trimite la epoci îndepărtate, amestecând planurile temporale: „Uneori ți se pare că au putrezit foarte departe păduri întregi, pentru a aduce vântul un astfel de miros complex...”.

Câmpia aduce cu aburii ei miasme și povești ieșite din comun, care, împreună cu semnele bizare ale conacului, lasă o amprentă malefică asupra personajelor. Într-un fel, se anticipează întâmplările prin care strigoiul, domnișoara Christina, începe să-și facă apariția. În momentul în care Egor și Nazarie discută despre fotografii, cei doi se simt observați de o privire situată dincolo de ei. Personajele feminine, doamna Moscu, Sanda și Simina, variante ale unui ideal de frumusețe feminină, încep să devină enigmatice, mai precis, să-și dezvăluie un anume secret ce le unește, de care oaspeții își dau seama într-un târziu. Portretul Siminei ascunde porniri de o precocitate perversă: „Profesorul nu-și putea lua ochii de pe figura ei neasemuit de frumoasă. Parcă ar fi fost o păpușă; o frumusețe atât de perfectă, încât părea artificială. Chiar și dinții erau prea strălucitori, părul prea negru, buzele prea roșii [...] nouă ani, așa i-au spus aseară,



dar câtă feminitate în mersul ei, câte farmece în gesturile ei mici și rotunde.". Doamna Moscu pare extrem de obosită noaptea, puterile ei împuținându-se „o dată cu ale soarelui", și e mult mai vioaje dimineața: „Pareă nu arăta atât de obosită în dimineața aceasta. Era îmbrăcată într-o rochie fumurie, cu gulă roz-pal. Părea într-adevăr mai tânără, mai înviorată.".

În timpul unei cine, intruziunea necunoscutului, a fantasticului, se face prin complicitatea locatarilor de la ciudatul conac: pentru că doamna Moscu făcea, în timp ce mânca, zgomete puternice, uitând parcă de sine, încât toți deveniseră atenți, Sanda o întrerupe, spunând că a visat-o pe domnișoara Christina, aducând deci în discuție un subiect care îi obsedează pe toți. Doamna Moscu își amintește împrejurările stranii în care a murit domnișoara Christina: „- A murit în locul meu, sărăcuța. Pe mine m-au trimis la Caracal, cu fratele meu, iar ea a rămas la moșie. Asta a fost în 1907. Și au omorât-o...”. Simina consideră că domnișoara Christina are încredere numai în ea, pentru că Sanda a devenit domnișoară și a început să o uite, ceea ce se și confirmă în roman, drept pentru care Simina preia, în chip straniu pentru vârsta ei, manifestările erotice ale personajului dispărut.

Portretul Christinei, immortalizat de pictorul Mirea, devine un agent insistent în crearea atmosferei stranii de la conac. În salonul în care se află portretul Christinei este o răceală nefirească: „Se trudea să-și dea seama de unde izvora în sufletul său atâta melancolie și oboseală, în fața acestei fecioare care îl privea în ochi, zâmbindu-i cu familiaritate, parcă l-ar fi ales numai pe el din tot grupul, să-i spună numai lui de nesfârșita ei singurătate.“. Domnul Nazarie, arheolog, simte că în portretul domnișoarei Christina se ascunde parcă imaginea unui strigoi, identificat în „chipul acela de abur care se apropiase atunci, la masă, de umerii d-nei Moscu“. Senzația în încăperea de timp oprit, de tinerețe încremenită: „Mirosea ciudat în odaie; nu a mort, nici măcar a flori funerare, ci un miros de tinerețe oprită pe loc, oprită și conservată aici, între patru pereți.

O tinerețe de-acum multă vreme. Parcă soarele nu trecuse prin această odaie și timpul nu măcinase nimic. Nimic nu părea primenit, schimbat de când murise domnișoara Christina. Mirosul acesta e parfumul tinereții ei, resturi miraculos păstrate din apa ei de colonie, din aburul trupului ei. Dl Nazarie înțelegea acum toate lucrurile acestea mici și stranii. Se mira singur de ușurința cu care le înțelege și de graba cu care le acceptă.“

La început, Egor se îndrăgostește de Sanda, cerându-i acesteia, în momentul în care își pune șevaletul și culorile în pat, să-i recite poeme despre toamnă. În acest timp, doica Siminei îi spune basme ciudate, ieșite din comun. În decorul acesta, Egor nu-și dă seama cine se ocupă de întreaga moșie: „Soțul d-nei Moscu murise de câțiva ani; cumnata ei are moșie în altă parte a țării. Poate vreun administrator, vreun vechil moștenit...”. Simina îl lămurește pe Egor că doica se ocupă de plata oamenilor, răspunzându-i pareă gândului nerostit, iar basmul pe care i-l spusese doica este al feciorului de cioban care se îndrăgostise de o împărăteasă moartă. Simina pare să aibă o legătură specială cu domnișoara Christina, pentru că ochii acesteia selipsec straniu în întuneric: „Egor tresări și se simți deodată înspăimântat. Nu din cauza întunecului care se lăsase brusc, mai ales aici, între pomi. Simina pareă se opri într-adins aici. Ochii îi străluceau, cu pupilele mărite, și capul avea o stare țepănă, nefirească. Egor fusese înspăimântat de glasul cu care pronunțase Simina ultimele cuvinte. Întotdeauna știa să sublinieze cuvintele, să le dea sensuri voite de ea, să ți le împlânte ca un fier roșu în inimă...”. Simina îl sperie pe Egor, silindu-l să se uite în altă parte, pentru că ea văzuse ceva în direcția opusă. Împrejurările fantastice se conjugă, se amplifică: mai târziu, Egor află de la Sanda că de fapt doica nu fusese prezentă pe moșie, ea fiind plecată la cumpărături la Giurgiu. Pentru Nazarie, fiu de sergent de jandarmi, foarte apropiat de sat și de lumea acestuia, întregul conac este blestemat: „E un loc blestemat. Am simțit asta din prima seară. Nu e nimic sănătos aici. Nici măcar pareul acesta artificial, parc din salcâmi și ulmi puși de mână omului...”. Cei doi, domnul Nazarie și Egor discută despre iubirea pe care amândoi o împărtășesc pentru domnișoara Moscu și despre faptul că mersul



lucrurilor îi determină să creadă că nimic nu e curat în ceea ce o privește pe domnișoara dispărută în urmă cu mult timp. Domnișoara Christina avea o cruzime bolnăvicioasă de a bate țărani, iar vechilul, care îi era și amant, se purta ca o fiară. Legenda Christinei îi sperie pe copii și pe țărani, chiar în momentul de față. Moartea ei este dubioasă, spunându-se că vechilul o omorâse, din gelozie. Fapta domnișoarei era „prea drăcească”, trădând o senzualitate erotică ieșită din comun: „Oamenii spun că veniseră țărani de pe alte moșii, și ea i-a chemat câte doi, câte doi, în iatac, să le împartă averea. Spunea că vrea să-și împartă toată averea, cu acte, numai să n-o omoare... De fapt, se lăsa siluită pe rând de toți. Ea îi îndemna, chiar ea. [...] Până a venit să n-o omoare... A povestit la tot satul cum a împușcat-o, dar apoi a fost omorât și el, când a venit armata; o parte din oameni au fost împușcați, alții, după cum știi, au înfundat oca... Nu s-a aflat. Dar familia, rudele, prietenii de-atunci au știut repede.”. După această întâmplare, oamenii spun despre domnița Christina că s-ar fi prefăcut în strigoi.

Strigoiul îi apare lui Egor în plan oniric, într-unul din visele sale obișnuite, ca un straniu joc dintre real și ireal. Radu Prajan, mort într-un accident stupid pe stradă, îi povestea despre mirosurile stranii de uleiuri, „tehnice”, „sintetice”, ce îi aducea aminte de lăzi aduse din vreun oraș exotic, îndepărtat. Prajan îl avertizează, în vis, pe Egor că este într-o mare primejdie: „- Pentru că veni vorba despre tine, spuse el repede, păzește-te bine, căci ești într-o mare primejdie...”.

Prajan se îndepărtează, iar ordinea reală a lucrurilor se schimbă: „În jurul lui Egor obiectele se abureau, se ștergeau. Începea și pe el să-l cuprindă frica. Întoarse capul și întâlni alături trupul domnișoarei Christina. Îi zâmbea, ca în tabloul lui Mirea. Dar parcă era altfel îmbrăcată; într-o rochie albastră, cu franjuri, cu dantele multe. Avea mânuși negre, lungi, care îi făceau mai albe brațele.

- Plecați! porunci domnișoara Christina, încruntându-se și ridicând încet brațul către Prajan.

Egor simți o cumplită amețală la auzul glasului ei. Se deosebea de toate celelalte glasuri auzite în vis. Parcă venea din afară, din altă lume - și Egor se clătină ca și cum s-ar fi pregătit să se trezească. Domnișoara Christina îi apucă însă brațul și îi șopti aproape de ureche:

- Încet, dragul meu, nu te speria. Ești la tine în odaie, la noi, dragostea mea...”.

Totul se schimbă, sub influența domnișoarei Christina, decorul fiind acum cel din camera lui Egor: „Se apropiase atât de mult, încât Egor simți un insuportabil parfum de violete învăluindu-l.”. Aproximarea strigoiului îi trezește reacții contrare: „Dar lui Egor nu-i era teamă că stă de vorbă cu o moartă, ci îl stânjenea apropierea ei prea caldă, parfumul prea puternic de violete, răsuflarea ei atât de feminină.”. Ceea ce îi spusese Nazarie nu era adevărat, mai adăugă domnișoara Christina, apropiindu-se și devenind tot mai reală: „Își scoase alene o mână și o zvârli peste capul lui Egor, pe măsura de alături. Mirosea acum mai puternic a violete. Ce gust prost să te parfumezi într-un asemenea hal... Simți deodată o mână caldă mângâindu-l pe obraz.”.

Ideea de apropiere între personaje aparținând totuși unor lumi radical diferite e sugerată prin versurile din „Luceafărul”, pe care domnișoara Christina începe să le recite melodios: „Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde,/ Și ochii mari și grei mă dor,/ Privirea ta mă arde...”. Se produce astfel o stranie translație dinspre vis către realitate, prezența strigoiului părănd pe deplin materială, astfel încât Egor începe să se roage: „Christina mai făcu un pas. Foșnetul rochiei de mătase se auzea cu o extraordinară claritate. Nu se pierdea nici o nuanță, nici un detaliu. Pașii domnișoarei Christina se împlântau în tăcerea odăii cu o perfectă siguranță. Pași de femeie, moi, dar vii, emoționați. Când se apropie de pat, Egor îi simți din nou trupul și simți aceeași senzație de căldură artificială, dezgustătoare.”. Strigoiul se apropie de fereastră, iar Egor nu mai are curajul să se uite spre a vedea ce se întâmplă. În momentul când aprinde lampa, el nu surprinde decât un fluture speriat de lumină și aburi reci într-un „văzduh încremenit”.



A doua zi, Egor se trezește greu, aflând ceva mai târziu că Sanda este bolnavă. În odaia ei persistă un miros de sânge, iar fata este foarte palidă. Simina, în schimb, plecase spre grajdul cel vechi, situat într-un „șopron pe jumătate ruinat”. Încăperca este „lungă, veche, neîngrijită”, aici aflându-se o „caleașcă veche și ieșită din modă”, în care mătușa „își plimba bătrânele ei oase.” Pictorul crede că domnișoara Christina nu a fost niciodată bătrână, deși Simina afirmă că nimeni nu știe nimic despre ea. Egor își înfinge mâna în brațul Siminei, încercând să deslușească ce se află dincolo de aceste întâmplări stranii, dar primește o replică din partea unor forțe invizibile: „În acea clipă, simți o durere atât de violentă în brațul ei drept, încât dăde drumul fetei. Trupul întreg i se golise de vlagă. Brațele îi atârnavă moi, lipite de șolduri. Și parcă nu-și dădea seama unde se află, pe ce lume se află...”. Simina își aranjează părul și pleacă, fără să-i mai dea nici o atenție, de parcă Egor nici nu ar fi existat.

Sanda se simte din ce în ce mai obosită, în timp ce doamna Moscu citește versuri din drama „Antony”, de Alexandre Dumas: „Viens donc, ange du mal, dont la voix me convie,/ Car il est des instants où si te je voyais,/ Je pourrais pour ton sang t'abandonner ma vie/ Et mon âme... si j'y croyais!”. Când recitește poemul „Luceafărul”, doamna Moscu se simte din ce în ce mai obosită, semn al apropierii de tărâmul celălalt, în care sălășluiește domnișoara Christina. De acum, semnele straniei se înmulțesc, într-un univers ce dobândește o halucinantă turnură fantastică. Tântării secătuiesc puterile animalelor și ale păsărilor de curte, găștelor și vitelor. Animalele care mureau, atmosfera înghețată, urletele lugubre ale unui câine sunt toate semne ale puterii de dincolo, straniei, fantomatice. Doica este un alt personaj straniu, o „femeie fără vârstă”, care „parcă s-ar fi trudit o viață întreagă să calce ca o șchioapă”, cu un glas fără inflexiuni. Sanda dispare, pentru scurt timp, în alt tărâm, iar fata este speriată de această perspectivă.

Noaptea, peripețiile onirice ale lui Egor continuă: „Se trezi deodată într-un mare salon cu pereții auriți, cu policandre uriașe, de care atârnavă vârfurile săgeților de cristal. «Da, acum începe visul!», își spuse Egor și încercă să se zbată, să fugă din el. Dar îl cuprinsese mirarea văzând în jurul lui atâta lume necunoscută și atât de elegant îmbrăcată. Mai ales femeile, în rochii lungi și cu talii strânse.

— Vous êtes à croquer!... auzi el alături glasul unui bărbat.

Și apoi, râsete de femei. «Unde am mai auzit eu aceleași cuvinte? se întreabă nedumerit Egor. «Sau poate le-am citit undeva, demult...»”.

Hainele femeilor sunt vechi, demodate, de prin anii 1900, iar personaje cunoscute sunt Radu Prajan și domnișoara Christina, care se face simțită prin cunoscutul parfum de violete. Domnișoara Christina își mărturisește dragostea pătimășă pentru Egor:

„— N-ai să înțelegi niciodată, dragostea mea! șopti Christina. Căci pe tine nu vreau să te pierd, nu-mi trebuie sângele tău... Vreau să mă lași câteodată să te iubesc!...”

Vorbise cu atâta patimă, cu atâta foame de dragoste, încât Egor se înspăimântă. Încercă să fugă. Alerga parcă pe un coridor fără sfârșit, necunoscut, sinistru. Se crezu, după câteva clipe, singur.”.

Devine chiar amenințătoare și inflexibilă, în stare să-și folosească straniile puteri malefice, când Egor spune că o iubește de fapt pe Sanda, nu pe ea:

„— Aș fi putut să-ți îngheț gândul și să-ți usuc limba, spuse ea. Aș putea oricând să te am în puterea mea, Egor!... Mi-e ușor să te farmec, să fac tot ce vreau din tine... M-ai urma și tu, ca ceilalți... Și sunt foarte mulți, Egor... Nu mi-e teamă de rugăciunile tale... Tu nu ești decât un om viu. Eu vin din altă parte. N-ai să poți înțelege, nimeni nu poate înțelege... Dar pe tine nu voiam să teucid, dragostea mea, cu tine voiam să mă logodesc... Curând, ai să mă vezi și altfel...”. Egor se simte privit de ființe situate într-o altă lume: „Nu era prezența domnișoarei Christina. Se simțea privit de altcineva, a cărui groază nu o mai încercase. Frica i se lămură acum cu totul altfel; ca și cum s-ar fi trezit deodată într-un trup strein, dezgustat și de carnea, și de sângele, și de sudoarea rece pe care o simțea și care nu mai era totuși a lui. Apăsarea acestui



trup strein era peste putință de suferit. Îl gâtuia, îi sorbea aerul, istovindu-l. **Cineva** îl privea de-alături, de foarte aproape de el, și privirile acestea nu erau ale domnișoarei Christina...". Celălalt pare a fi un mesager diabolic al tărâmului întunecat, cu o putere de a mări gravitația în mod selectiv, cu o prezență terifiantă pentru Egor.

Scenele de iubire promise de Christina sunt de o senzualitate grea, maladivă: „Cum te vei arunca în brațele mele! Ce caldă va fi coapsa mea pentru tine, iubitule! [...] Odată am să vin la tine în pat, goală, se trezi gândind Egor. Și-am să te rog să mă strângi mult în brațe, atunci, dragostea mea!... Învață-te cu mine alături, Egor. Iată, aceasta este mâna mea, și ea te mângâie fără să te sperie; ea îți aduce bucurie, mâna aceasta; o simți, acum, o simți pe obrazul tău, lipită?".

În plină interferență a realului cu fantasticul, Sanda o vede și ea pe domnișoara Christina, apoi își povestește viziunile lui Egor, care se jură că va străpunge inima strigoiului cu un țăruș. Sanda este cu adevărat în pericol, pentru că domnișoara Christina o amenință cu moartea. În acest timp, Simina se duce în grajdul părăsit, un **loc magic** unde are loc un proces hierofanic: „Egor alergase de-a dreptul la grajdul vechi. Înăuntru începuse să se facă întunec. Ochiurile ferestrelor erau mai stinse acum. Egor se îndreptă spre rădvanul domnișoarei Christina. Privi cu atenție în toate colțurile, fără să întâlnească trupul mic al Siminei. «S-a ascuns în altă parte», gândi el. Începu să cerceteze trăsura; era veche, roasă de ploi, cu pernele scorjite. Rămase câteva clipe nehotărât, cu gândul la Simina, întrebându-se unde ar putea s-o caute.”.

Un alt loc cu potențe magice este pivnița pe care Egor o vizitase la început: „Sanda le arătase și spărtura prin care se strecura argatul. Ce mult a trecut de-atunci, din acea zi de toamnă caldă și limpede, când Sandei îi sticleau viclean ochii și se auzeau atâtea glasuri tinerești pe treptele pivniței...". Aici o întâlnește pe Simina, care spune că a fost trimisă pentru a lua o sticlă de borviz, dar nu o găsește, pentru că nu se pricepe la etichete. Prezența Siminei în acest loc este misterioasă, o febră ciudată punând stăpânire pe Egor. În întunericul pivniței, între cei doi are loc o ciudată scenă a sărutului, Simina având apucături de vampir:

„— Nu așa, Egor, nu așa! șopti Simina. Să mă săruți unde vreau eu!...

Îi cuprinse repede gura, înfigându-și dinții în buze.

Egor simți o neînchipuită, cerească și sfântă dezmierdare în carnea lui întreagă. Își plecă fruntea pe spate, abandonându-se sărutării aceleia de sânge și miere. Fetița îi strivise buzele, rănindu-i-le. Trupul ei necopt se păstrase rece, zvelt, proaspăt. Când simțise sângele, Simina îl culesse însetată. Dar sări repede în picioare.

— Nu-mi place, Egor. Nu știi să săruți!... Ești un prost!...

— Da, Simina, șopti năuc Egor.

— Sărută-mi pantoful!

Îi întinse piciorul. Egor cuprinse în mâinile lui tremurânde pulpa fetei și începu s-o sărute...". Simina îl sărută și îi zgârie pieptul gol, însă Egor nu reușește să se trezească din coșmarul extraordinar generat de prezența strigoiului.

Misterele se multiplică: o lampă se aprinde în casa pustie, în timp ce Sanda zace bolnavă într-o încăpere. Domnul Nazarie observă dezordinea din înfățișarea lui Egor, care motivează acest lucru prin zgâriere cu crengi de salcâm. Conacul pare pustiu în momentul sosirii doctorului, un personaj ciudat, care vânează mai înainte de a ajunge la bolnavă. Doctorul constată o anomalie, anume că Sanda are febră din ce în ce mai mare, dar se simte, în același timp, mai bine. Doamna Moscu îl felicită pe Egor pentru logodna pe care o încheiase cu Sanda. Doctorul crede că l-a văzut pe Egor plimbându-se cu o domnișoară prin parc:

„— ...Pe domnișoara cu care vă plimbați acum un ceas în parc, lămuri încurcat doctorul. Mă întorceam de la vânătoare și v-am zărit, fără voia mea de altfel...

Zâmbi din nou, privind când pe profesor, când pe Egor.



— E adevărat că m-am plimbat multă vreme în parc, dar m-am plimbat singur... vorbi încet Egor.

— Poate am făcut o indiscreție... se scuză doctorul.

— Deloc, îl întrerupse Egor. Dar vă asigur că mă plimbam singur. De altfel, zece kilometri de jur împrejur nu veți întâlni nici un alt conac. Și pe familia Moscu ați cunoscut-o, cred, în întregime.“. Doctorul crede că Egor își bate joc de el, lucru însă deloc adevărat.

Personaj realist, sosit mai de curând la conac, doctorul intuiește că se petrece ceva neobișnuit, fără a găsi totuși explicații imediate: „Îl ostenise mult vânătoarea. Îl turburaseră mai ales masa, oamenii aceia nervoși, bolnavi, care nu-și vorbeau decât prin cuvinte nelalocul lor.“.

Și camera ce i se repartizează îi trezește suspiciuni: „Nu-i plăcea nimic în camera aceasta a lui, din care parcă tocmai atunci se mutase cineva, cineva care o locuise vreme îndelungată, și-și întipărise sufletul lui pretutindeni. Mobila era aranjată parcă de o mână anumită, iubind o anumită ordine, care lui nu-i plăcea. Mirosea în odaie a flori demult culese și ofilite undeva, poate deasupra dulapului, poate în lada din fața sobei.“.

Treptat, întâmplările stranii conduc către un punct culminant. Egor are premoniții ciudate, încărcate de efecte devastatoare pentru ființa lui înfricoșată de evoluția evenimentelor. Urma a treia întâlnire cu domnișoara Christina și Simina îi spusese să lase ușa descuiată în noaptea aceea. Domnișoara Christina, ca un mesager tăcut al nopții, sosește destul de târziu, fiind precedată de un frig intens: „Auzi atunci câteva bătăi scurte și repezi, bătăi de femeie emoționată. Egor se ridică de pe scaun, dar rămase cu amândouă mâinile înțepenite pe masă. Era foarte palid, și ochii îi ardeau vrăjiți în orbite. Avea ochii vineți, aspri, bolnavi. Bătăile se auziră din nou, mai nerăbdătoare.“.

Egor se simte pierdut în fața strigoiului: „Răsucirea de fier a cheii a fost cel din urmă sunet viu pe care îl auzi Egor. Pașii Christinei aveau altfel de zvon. Străbăteau până la el întregi, sonori — dar parcă erau pași de pe alt tărâm“. Gândurile ei sunt receptate printr-un bizar efect telepatic: „Simțea cu precizie gândurile Christinei răsărindu-i în minte; le putea deosebi acum, fără nici o greutate, de gândurile și spaimile lui.“. Aproximarea Christinei este însoțită de o tensiune extremă: „Era totuși mult mai puțin înspăimântat decât se temuse; îl apăsa apropierea Christinei, aerul pe care îl înghițea era tot mai fierbinte, mai rarefiat, dar izbutea cu toate acestea să rămână în picioare, fără să-i tremure mâinile, fără să i se rățăcească mintea. O putea vedea întreagă pe Christina și nici o tresărire a feței sale de ceară nu-i scăpa.“. Discuția dintre cei doi are loc prin intermediul minții, Christina reproșându-i reticențele față de dragostea ei arzătoare: „Cât de urâcios ești acum, așa cum stai departe de mine... Nu vrei să mă vezi goală?... N-am făcut asta încă pentru nimeni, dragostea mea! Dar ochii tăi mă ispitesc, m-au scos din minți, Egor! Lor ce le-aș putea da decât zăpada trupului meu? Tu știi, tu știi cât sunt de frumoasă, tu știi prea bine asta!...“. Egor are revelația unei săpturi de vis: „Gâtul îi apărură strălucitor de alb, catifelat, fraged. Bustul ei se contura acum involt și biruitor pe fundalul palid al peretelui. Erau săni de fecioară, tari și rotunzi, crescuți însă în voie și ridicați foarte sus de împletitura corsetului.“. Odată cu apropierea dintre cei doi se accentuează și trăirile lui Egor: „«Se va apropia acum mai mult, mă va cuprinde în brațele astea goale». Și totuși, din bezna dezgustului, se împlânta tot mai adânc otrava atât de dulce a așteptării...“.

Între timp, Nazarie și doctorul o urmăresc pe Simina, care pare să fie absorbită de un fapt dincolo de orice închipuire, pe aleea conacului, noaptea. Cei doi văd sosirea rădvanului boieresc, din alte timpuri, în timp ce Simina oficiază întreaga scenă: „În fața lor, pe alee, aștepta un rădvan demult scos din uz, o caleașcă boierească veche, fără scilipire, cu doi cai somnoroși. Vizitiul adormise pe capră; nu i se vedeau decât haina albă, roasă de ploi, și șapca de piele jupuită. Dormea parcă de foarte multă vreme acolo, pe capră — dormea fără grabă, fără tresăriri. Și caii parcă alunecaseră în același somn de moarte, căci nu se mișcau, nu răsufiau; asemenea unor statui întunecate, așteptau în fața rădvanului vechi, așteptau în nesimțire.“. Un alt personaj



straniu își face apariția: „În acea clipă, umbra care dispăruse de mult de la marginea aleii apăru. Era un bătrân foarte ostenit, cu fața suptă. Era îmbrăcat ca un argat de curte boierească pe vremuri. Trecu prin fața lor ca și cum nu i-ar fi văzut. Privea mai mult în pământ. Dar dl Nazarie simți că bătrânul știe de prezența lor acolo, atât de aproape de el. Îi întâlnise o singură clipă privirile; erau ochi sticloși, osteniți, bolnavi. Doctorul își acoperi fața cu palma. Ar fi vrut să fugă, dar mâna mică și rece a Siminei i se agăță de braț, amuțindu-l.“

Egor trăiește, într-un plan paralel, o poveste de dragoste tulburătoare:

„Domnișoara Christina rămăsese foarte aproape de el, cu sânii goi, cu părul despletit, așteptându-l. [...] Trupul domnișoarei Christina îl aștepta atât de înfometat, încât Egor se clătină amețit, îndreptându-se către pat. Simțea cu o drăcească luciditate cum se pierde, cum îl înecă greața și voluptatea. Încă un pas, încă un pas...”

În fața lui, în fața buzelor lui se deschidea gura Christinei. Când se apropiase atât de mult? Întinse brațele și cuprinse umerii de zăpadă ai fetei. Carnea era atât de rece și atât de fierbinte în același timp, încât Egor se prăbuși în pat; era peste puțină de îndurat focul acela neasemuit cu nici o flacără, senzația aceea că apucă în mâini ceva cu neputință de apucat...”

Un glas recită, aproape de urechea lui Egor, versuri din poezia „Strigoii”, de Mihai Eminescu: „Arald, nu vrei pe sânu-mi tu fruntea ta s-o culci?/ Tu zeu cu ochii negri... O! ce frumoși ochi ai.../ Las' să-ți înlănțui gâtul cu părul meu bălai.../ Viața, tinerețea mi-ai prefăcut-o în rai —/ Las' să mă uit în ochii-ți ucizător de dulci!”. Lumea pare să se dedubleze în acest fior al dragostei, pentru că Egor aude fraze din „Sărmanul Dionis”: „... Și tot astfel dacă închid un ochi văd mâna mea mai mică decât cu amândoi... În faptă, lumea-i visul sufletului nostru...”

În timp ce o dezbrăca, Egor întâlnește rana ce determinase moartea Christinei, fiind scârbit de prezența sângelui, ce îi aduce aminte de materialitatea vieții și a morții, de care el se teme: „O groază scârbită îi răvășea din nou toată ființa întreagă.”. Trezindu-se din somn, el scutură masa, dând foc încăperii cu lampa de petrol al cărei lichid se împrăstie peste tot. Domnișoara Christina dispare, disprețuitoare: „I se păru, în acea clipă, că domnișoara Christina se depărtează de el, privindu-l disprețuitoare, cu o mână prinzându-și părul căzut pe umeri, cu alta adunându-și mătășurile la piept. O singură clipă o mai văzu astfel. Apoi, fără să înțeleagă prin ce taină, odaia rămase pustie.

Se simți singur, printre flăcări.”

Afară, pe alee, doctorul și Nazarie rămân în apropierea rădvanului, în timp ce Simina le spune, de undeva, de foarte aproape și de foarte departe în același timp, să plece, pentru că domnișoara Christina se va supăra dacă îi va găsi aici. Nazarie se află sub vraja adormitoare, puternică, a Siminei. Ea este, de fapt, un ghid al tărâmului celuilalt, dând explicații: „— ...Acela e un moș de-al nostru, vizitiul Christinei, șopti Simina arătând cu brațul spre mijlocul aleii.”. Domnișoara Christina se îndrepta spre ieșirea din lumea obișnuită: „Parcă se trezea, în durere, în spaimă. Se făcuse deodată frig și începu să tremure. Din capătul aleii, venea cu pasul grăbit domnișoara Christina. Trecu pe lângă ei privindu-i în ochi, amenințătoare; parcă ar fi vrut să-i înghețe, într-atât de sticloase îi erau privirile. Dl Nazarie se clătină, înjunghiat. Nu mai era, acum, nălucirea de aburi și spaimă, nici prezența apăsătoare a unui suflet nevăzut. Christina îi țintuia aspră, din spațiu — nu din vis. O vedea cu o delirantă precizie, foarte aproape de el. Îl uluia mai ales pasul ei feminin, precipitat și mâhnit. Domnișoara Christina se sui în rădvan strângându-și cu amândouă mâinile mătășurile în jurul gâtului. Rochia îi era răvășită, bluza descheiată. O mănășă de mătase neagră, lungă și fină alunecă pe scara trăsorii și căzu apoi nevăzută în mijlocul aleii.

Simina se repezise cea dintâi spre rădvan când se apropiase domnișoara Christina. Privea înspăimântată, cu ochii turburi, sticloși. Obrazul ei palid semăna cu fața de sidef a Christinei. Mâinile se îndreptară spre ea, înghețate. Nu scoase nici un cuvânt. Aștepta poate un semn, o încurajare. Domnișoara Christina îi zâmbi foarte trist, foarte obosită — privind-o în ochi,







Lumea descrisă în final nu este a ființelor vii, în sensul adevărat al cuvântului, ci a umbrelor imateriale, situate dincolo de granițele perisabile ale materialității. Veselia de care se bucură este melancolică tocmai din această cauză, a lipsei de viață a participanților la secvența temporală respectivă. Deși sintagma „melancolică veselie” pare a fi un oximoron, paradoxul constă tocmai în veselia aparentă a ființelor imateriale prezente la petrecere. Balul ar mai putea fi o proiecție a unei forțe de dincolo de lume, a unui scenariu proiectat în sfera irealului.

**Ex. 8/ p. 141.** Imaginați (în scris) un alt final al romanului. 30-40 de rânduri.

– Vino, să-ți arăt lumea mea! Un miros de violete se simțea de foarte departe și foarte aproape, pentru că trupul mat al domnișoarei Christina se vedea într-un abur înăbușitor. Flăcările de foc se pierduseră undeva, în depărtare, iar acum, sala de bal devenise tot mai concretă, mai reală.

Oamenii din sală îi zâmbeau complice, de parcă l-ar fi cunoscut de când lumea. Egor privea uimit rochiile decoltate ale femeilor, continuând corsete din oase de balenă, punând în evidență siluete supte. Bărbații dansau în timp ce muzica unei orchestre își răspândea sunetele dintr-un colț al imensei săli de bal. Pentru că nu se aflau, așa cum crezuse la început, în camera Christinei de la conac, ci într-un castel îndepărtat, situat pe faleza abruptă a unui ocean când neguros, când acoperit de cețuri albastru-verzui.

– Aici se desfac porțile timpului și ale spațiului! auzi în minte gândul Christinei. Oamenii pe care îi vezi nu sunt nici morți, nici vii, ci se află într-o stare de echilibru între materialitate și imaterialitate.

Egor văzu cu uimire cum rana pe care o avusese Christina se închisese brusc, de parcă nici nu ar fi existat. Egor, Egor, încă ești legat prea mult de simțurile atavice ale muritorilor, auzi glasul Christinei, venind de foarte departe, de parcă ar fi străbătut o distanță enormă. Nu vezi cum oamenii de rând se complac în credințe fără putere; chiar tu mi-ai străpuns așa-zisa inimă, dar acest lucru nu s-a întâmplat în realitate, pentru că eu sunt imaterială și puterea mea nu se află în inimă, așa cum ai crezut și cum cred încă toate celelalte persoane copleșite de superstiții.

– Vino să vezi cum arată viitorul, mai adăugă Christina. În fața celor doi se deschideau mai multe turbioane de ceață alburie, dincolo de care se vedeau imagini diferite. Secvențele viitorului sunt nenumărate, de om depinde modul în care se va merge pe o cale sau pe alta. Răsfângeri roșietice ale unui astfel de turbion prezentau clădiri mari de sticlă cuprinse subit de un fulger având o strălucire insuportabilă, care piereau într-o furtună de văpăi, alte turbioane prezentau oameni mândri, călătorind pe flame de foc prin văzduh, regenerându-se cu ajutorul unor scânteii electrice, planete și meteoriți dintr-o altă lume, studiate de oameni prin intermediul unor unde energetice de mare intensitate, altele prezentau fâșii mari de uscat înghițite de valurile furioase ale apelor, în timp ce, în sfârșit, o planetă ce semăna cu Pământul așa cum îl văzuse în atlasele de geografie, era înghițită de razele roșietice ale unui soare bolnav ce își mărise dimensiunile de câteva zeci de ori. Fiecare om își poate alege viitorul așa cum vrea, mai adăugă vocea Christinei. Uite și viitorul tău: Egor pierise la câteva zile de la incendiu și acum sicriul său era condus către groapa căscată ca o gură de tun a mormântului.

– Se pare că blestemul strigoiului l-a ajuns, vorbe ceva de pe marginea mormântului. Sicriul prezenta imaginea unui om încă frumos, cu fața palidă ca ceara, vlăguit parcă de puteri.

– Să sperăm că nu s-a transformat și el într-un strigoi, mai adăugă unul din țărani prezenți la înmormântare, un om bărbos aflat în mijlocul vârstei.

– Ne-a scăpat de strigoi și de blestem! Dl. Nazarie se afla alături de doctor, privind în depărtare ruinele conacului înconjurat de aburi grii, albaștrui, în pofida soarelui fierbinte, chiar dacă de toamnă.

– Asta este soarta oricărui muritor, răspunse Christina gândului nerostit. Trupul tău fizic a murit, în schimb ai fost salvat de o entitate misterioasă. Și să nu te gândești la Cel Rău, pentru că nu e vorba de nici o forță malefică răspunzătoare de moartea celor de la conac. Sanda a murit din cauza malariei, iar ceilalți din cauza superstițiilor!

– Vino cu mine în Tărâmurile Paradiziace! Egor și domnișoara Christina se aflau deja foarte departe, îndreptându-se spre o insulă situată într-un tărâm al nimănui. Pe insulă nu se afla nimeni; doar animale stranie și palmieri și vegetație pitică. În depărtare se zăreau nori alburii, plutind grii deasupra oceanului verzui.



Ajunseră pe o plajă cu nisip fin, cu nuanțe mergând de la galben la verzui și albastru.

Vino, iubirea vieții mele! Domnișoara Christina stătea pe un pat din metal arămiu; un soare albăstrui strălucia deasupra oceanului nesfârșit, luminând cu razele lui îndepărtate plaja și risipind nisipul. Domnișoara Christina își scotea încet mânușile, apoi bluza. Mâna ei mângâie spatele gol al bărbatului, producându-i fiori dureroși aproape, de o intensitate extraordinară. Buzele cărnoase ale femeii, de o materialitate stranie și o căldură intensă, îl apăsau puternic. Rana dispăruse, iar pielea mată era de o senzualitate stranie. Lui Egor i se păru că visează; nu era nici viu, nici mort. Fire de nisip i se agățaseră Christinei în părul lung. O vedea cum iese din valurile verzui, cu o salbă de scoici în jurul gâtului, o imagine puternică a zeiței Venus născându-se din spuma mării.

Aici vom trăi pentru totdeauna, ca la începuturile timpului, când moartea și bătrânețea nu apăsuseră încă! Căci tărâmul este al nimănui și în afară de noi nu se mai află nimeni aici... Iubirea mea, dragostea vieții mele, tu ești cel care îmi lipsea pentru a mă simți împlinită. Iar timpul nu va curge pentru noi, fiindcă acest loc va exista dincolo de sfârșiturile timpurilor... Iar dragostea ne va înflora pentru veci... (H.S.)

Manualul CORINT 1

## MIRCEA ELIADE

### Les trois grâces

În două nuvele ale sale, „Tinerețe fără de tinerețe” și „Les trois grâces”, Mircea Eliade transpune în schemă epică o viziune originală asupra tinereții și nemuririi. El pornește de la ideea că odinioară, *in illo tempore*, omul era pur, neconstrâns să suporte toate vicisitudinile vieții, întotdeauna tânăr, dar că, printr-un accident, atributele nemuririi au dispărut și, o dată cu acestea, și capacitatea ființei umane de a avea o viață eternă. În „Les trois grâces” nemurirea pierdută devine posibilă, ca prin miracol, undeva, România comunistă, prin cercetările doctorului Tătaru, care descoperă sau mai bine zis redescoperă serul care controlează dezvoltarea nelimitată a celulelor corpului uman, regenerându-le la nesfârșit. Producerea cancerului, crede doctorul Tătaru, este o explicație care ar putea veni în sprijinul acestei ipoteze: în această teribilă maladie, celulele se multiplică cu o viteză incredibilă, dar mecanismul inițial, de regenerare controlată și necesară, este uitat, astfel că organismul, în loc să se însănătoșească, suferă de o hiperinflație de celule și moare. Informația care permitea regenerarea este pierdută pe drum, fiind, între altele, încă unul dintre acele adevăruri originare care s-au pierdut.

O altă modalitate de reîntinerire este prezentată de Mircea Eliade în nuvela „Tinerețe fără de tinerețe”, în care cele două planuri ontologice, virtual și concret, se confundă, personajul principal, Dominic, nemaștiind în final dacă ceea ce i s-a întâmplat, întinerirea, este ceva real sau a fost doar un vis al unui om în vârstă care mai vrea, încă o dată, să elimine neajunsurile specifice bătrâneții. O altă idee, cu aparente explicații științifice, se ilustrează aici: omul este asemenea unui sistem energetic, de putere joasă, aflat în echilibru, prin nenumărate legături, cu mediul înconjurător. Dar, ca o baterie care se descarcă treptat, prin utilizare continuă, și corpul omenesc, la rândul-i, pierde energia inițială cu care a fost înzestrat, ajungând, în cele din urmă, la extincție, când totul este epuizat. I-ar fi necesar un surplus energetic, care să compenseze epuizarea treptată a ființei. În nuvelă, suplimentul de energie folosită pentru întinerire, enormă, este adus, din întâmplare, printr-un fulger înfricoșător, în timpul unei furtuni. Ciudat este faptul că Dominic, eroul povestirii, trăiește, odată cu avatarurile tinereții, și o regresie în timp, către o memorie ancestrală, venindu-i în minte cuvinte din limbi de mult dispărute și imagini ale unor ere revolute. De fapt, Mircea Eliade ilustrează epic două modalități de a obține nemurirea, una în „Les trois grâces”, pe cale chimică, precum la vechii alchimiști, din Evul Mediu, imaginată și de Simone de Beauvoir în romanul „Toți oamenii sunt muritori”, și una pe cale energetică, în cealaltă nuvelă, „Tinerețe fără de tinerețe”.



*Les trois Grâces* sunt trei cabane din munții helvetici, undeva nu prea departe de Vevey, un loc mirific, acoperit de zăpadă, cu brazi în jur. *Les trois Grasses* erau, în același timp trei frumoase locuitoare ale ținuturilor muntoase din îndepărtata Elveție, camarade de studenție ale celor trei români. Povestirea înseamnă o readucere la suprafață a unor lucruri demult uitate, prin amintiri ale unor oameni în vârstă, aceștia rememorând cu nostalgie vremurile trecute, când erau tineri și întreprinzători. Numărul trei este magic, trinitatea fiind de mai multe ori prezentă în simbolistica religiilor. Cele Trei Grații sau *Les Charités* reprezintă, în fond, unitatea, fiind zeițele frumuseții. Situată acțiunii într-un loc departe de metropola cea plină de oameni, aflați în căutarea aventurilor facile, deschide perspective pentru o breșă în datul cotidian, pentru ireal. Ruperea de real trebuie să se producă undeva, la capăt de lume, unde nu acționează menalități primare, unde interferența este posibilă, la mare depărtare de civilizație, în plină sălbăticie a naturii. Privite acum dinspre viitor spre trecut, cele trei elvețiene apar ca niște fapte misterioase, fără conotații de normal. Apelativul dat de cei trei studenți, de *Les trois Grasses* (două dintre ele puteau fi considerate chiar grase), dispare, lăsând loc unor altor imagini, cu totul diferite. Cele trei pot fi considerate drept niște divinități primordiale, care, în joacă, iau forme umane, antrenând în scenarii ludice simțurile bieților muritori, retrăgându-se apoi la loc, în acel **nonspațiu atemporal**, caracteristic divinităților.

În planul real al acțiunii, trei fete cu nume franceze se întâlnesc pentru un scurt răstimp cu trei studenți români aflați la studii, Tătaru, Hagi Pavel și Nicoleanu, pentru a se pierde apoi, neștiute, în nemărginirea lumii. Acesta este jocul Grațiilor, hora rituală pe care o fac la intervale de timp bine definite, în jurul pământurilor aleși, luându-le mințile, pentru a dispărea pentru totdeauna din fața ochilor uimiți. Timpul rememorat de cei trei studenți e trecut, lăsând loc altor spații, altor oameni: „...partea asta a Carpaților nu seamănă cu Elveția alpină“, dar care nu mai sunt asemenea celor dinainte. Yvonne, Henriette, fiecare dintre ele având o individualitate aparte, și încă una, necunoscută, sunt numele celor trei fete de odinioară, dintr-o Elveție cu mici cabane, având în curte „pitici și un bazin smălțuit, albastru“. Roata timpului s-a mai învârtit o dată, lăsând în urmă acele locuri și clipe, în teribila sa **montagne russe**. Hora celor trei Grații este de fapt **hora timpului**, care-i lasă în urmă pe cei care nu-i pot rezista.

„*Les trois Grâces*“ sunt ultimele cuvinte rostite de doctorul Tătaru înainte de a muri. Semnificația acestor cuvinte scapă celor trei care îl însoțeau pe doctor în excursia sa la munte, aducându-le aminte de acea cafenea discretă, „*Les Vosges*“, unde Henriette, una dintre grații, ce avea pe vino-ncoace, striga „*Vive la Roumanie*“ și „*Vive les alliés*“. Lucrurile, la început în aparență banale, își schimbă deodată contextul: în acea după-amiază, la munte, cineva, unul dintre cei apropiați, murise, aproape copilărește, căzând într-o râpă. O moarte care se întâmplă oriunde pe glob, poate în fiecare secundă, dar aici individualizată, fiind a unuia dintre prietenii lor cei mai buni, doctorul Tătaru. Dar o moarte care dovedește ceva: e fenomenul cel mai nedorit, cel mai regretabil, pe care fiecare trebuie să-l întâmpine la un anume moment, fiind un fel de împlinire a existenței. Teroarea morții îl însoțește pe om din clipa în care s-a născut, fiind amplificată cu pași mici: un rid care apare acolo unde nu trebuie, un organ care nu mai funcționează bine, o față îmbătrânită. Această teroare de aneantizare este, fără îndoială, și cauza morții doctorului Tătaru.

Despre enigmele doctorului Aurelian Tătaru vorbesc, după moartea acestuia, prietenii săi din tinerețe, analizând ipotezele științifice care au stat la baza experiențelor sale. Faptul că doctorul Tătaru era îndeaproape preocupat de misterul morții este demonstrat de cercetările sale asupra îmbătrânirii: el era convins că ființa umană urmasse mai multe cicluri de evoluție, sărind de la o etapă la alta, urmând înălțări și coborâri: „Bunăoară, doctorul Tătaru ar fi spus odată, într-un grup de medici, că în Paradis Adam și Eva erau regenerați periodic, așadar întineriți, prin neoplasm; că numai după ce a intervenit păcatul original, corpul omenesc a pierdut secretul regenerării periodice și deci al tinereții fără bătrânețe; iar de atunci înapoi, de câte ori, printr-o



bruscă și stranie anamneză, corpul încearcă să repete procesul, proliferarea oarbă a neoplasmului produce o tumoare malignă...". Perioada fastă a fost cea din Paradis, când nemurirea exista, dar, printr-un accident, aceasta se pierduse. Față de mitologia greacă, în care oamenii se dovediseră de la început ființe muritoare, creștinismul introduce noțiunea de păcat originar, care îl transformă pe om într-un înger căzut.

Pierderea inocenței inițiale, în favoarea unei cunoașteri limitate, este cauza decadentei omului, astfel încât el nu mai recunoște miracolul, nu-l mai poate percepe, simțurile sale sinergetice și cele transgresionale fiind pierdute. Omul este astfel un damnat, consideră doctorul Tătaru. Și zeii suntamnați, dar damnarea lor este de alt tip: ei sunt predestinați să moară și să renască sub alte chipuri, mereu conștienți de propria lor existență, pe când oamenii sunt condamnați la o eternă dispariție a generațiilor. Reînnoirea produsă prin moarte este una necesară, o revitalizare a naturii, ce nu suportă urâtul, decrepitudinea, îmbătrânirea, care cere mereu noul. Neputând a asigura această frumusețe eternă, oamenii sunt condamnați la moarte.

Această încercare de întoarcere la starea primordială, când totul era perfect, se produce în momentul când apare cancerul, neoplasmul. Acesta reprezintă o proliferare necontrolată a celulelor, într-o încercare de a reda organismului memoria inițială, de a-l readuce pe vechile făgașe, de a-l trezi din nou la viață. Bătrânețea, degradarea țesuturilor, este, în viziunea cercetărilor doctorului Tătaru, efectul uitării acestui mecanism intim, care ar putea reîntineri organismul din timp în timp. Zeii greci aveau, în același scop, o băutură olimpică, ce le conferea tinerețe și plus de forță, nectarul sau ambrozia. În basmele românești, există, de asemenea, o fântână cu apă vie și o fântână cu apă moartă. Cel care sorbea din prima era transformat într-o ființă nouă, cu puteri înzecite, iar cel care folosea pe a doua pierdea orice putere și era învins. Bătrânețea este o secătuire de energii, la fel cum o plantă, scoasă din mediul său propice, se degradează și moare. Veștejirea aceasta e consecința pierderii unui instinct esențial al organismului, cel al rejuvenescenței. Denaturarea simțului renașterii continue, cu trecerea prin faze anterioare ale existenței, reprezintă, în sens simbolic, alungarea din paradis, tăierea aripilor îngerului, pierderea eternității.

Personajele care discută despre moartea doctorului sunt Zalomit, specialist în botanică, având în același timp preocupări poetice, doctorul Nicoleanu și Hagi Pavel. Noaptea este prilej pentru cei trei de a analiza opera doctorului, mort din cauze necunoscute pe o coastă de munte, căzând într-o prăpastie. În tăria nopții, vorbele dobândesc rezonanțe ciudate. Tătaru de găsise o metodă de a trata cancerul sau, mai mult, care ajută la reîntinerire, canalizând dezvoltarea anarhică a celulelor corpului într-una ordonată, folosită pentru regenerare. Serul său revitalizează organismul, trezindu-l din amorțirea dată de apropierea extincției. Nemurirea există în natură: este cazul hidrei, care se dublează de fiecare dată când este ruptă în două, sau al *Euglenei viridis*. Genetica se întemeiea ca știință încă din anii șaiszeci, fiind interzisă apoi în statele comuniste, considerată o învățătură reacționară. Similitudinea cu ceea ce i se întâmplă doctorului Tătaru este aproape perfectă. El încearcă adormirea acelui instinct rebel al fiecărui organism, acela de a îmbătrâni. O înviere cu rămășițe arhaice de mitologie iraniană, în care cel adormit este trezit cu forța la viață.

Pe neașteptate, acțiunea este plasată într-o realitate ce începe să se contureze dramatic. Doctorul, care studiasse căile medicinei în acum îndepărtata Elveție, ajunsese foarte aproape de aplicarea descoperirii sale, aceea care asigura imortalitatea omului prin redescoperirea codului încriptat în organismul uman, transmis greșit din generație în generație, prin intermediul genelor. Drumurile celor trei colegi de studenție se despărțiseră, fiecare urmându-și calea proprie, pentru că apoi să se reîntâlnească cu prilejul acestui tragic accident. Pentru omul tânăr, moartea pare un fenomen ireal, ce se poate întâmpla numai altoră, convins fiind de propria-i integritate fizică și psihică. Accidentul e, la prima vedere, stupid: toți trei umblau unul în spatele celuilalt, pe o potecă de munte, undeva departe, apoi s-au despărțit,



doctorul Zalomit pentru a observa mai atent niște plante, iar celălalt urcându-se pe o potecă mai răzlețită. Între timp, cei doi aud un strigăt și îl văd, mai bine zis și-l închipuie pe doctor rostogolindu-se de-a lungul pantei, fără suflare. Ce ar fi putut determina moartea doctorului, dacă nu un eveniment ieșit din comun? Iar acest eveniment se dezvăluie treptat, pe măsură ce firul narativ avansează. Ancheta declanșată de miliție avea să dezvăluie aceste fapte, dar nu în toate semnificațiile lor; dintr-o dată, din atmosfera aceea misterioasă, ajungem la una absolut normală, cu ofițeri de miliție, care încearcă să lămurească faptele cu nuditătea analitică specifică rapoartelor seci. În viziunea autorităților, încercările de ieșire din normalitate, ca aceea a doctorului Tătaru, sunt suprimate cu severitate: cercetările lui fuseseră oprite. Primul dintre cei interogați de Emanuel Albini, ofițer la secția de cercetări și informații, este Zalomit, personaj bizar, care și-a petrecut întreaga viață studiind plantele, încercând să dezvăluie misterul tinereții veșnice a naturii, mereu revigorată, în cicluri succesive, de forțe ascunse. Opus lui este omul lumii concrete, anchetatorul. Oricum, bine informat, ca oricine lucrează la contrainformații, cu o meticulozitate rară, notându-și fiecare element care ar putea fi important, Albini știe că Zalomit este poet, că a scris cândva, în liceu, volumul „Maculatele corole“, cu vagi ecouri din Paul Valéry sau Dan Botta. Chiar și faptul că nu fumează îi este cunoscut acestui aprig anchetator, care e, în schimb, un amator inveterat al acestui viciu. O relație stranie se stabilește între aceste două personaje din medii sociale total diferite, unul aflat în centrul evenimentelor sociale, altul mai solitar, preocupat de adevăruri științifice, vizând fenomene cu mult înainte de apariția omului, din îndepărtate ere geologice. Este aici aceeași confruntare între două lumi, una ascunsă, condusă după legi ce scapă înțelegerii, alta banală, în care acționează legea bunului simț al unor oameni care nu au vrut să rămână anonimi, dar care au eșuat în această direcție.

Lucrurile încep să devină clare din discuția ce se desfășoară pas cu pas, într-o atmosferă încărcată de fum și miros revitalizant de ferigi. *Les trois Grâces* sau *les Trois Grasses* nu erau nicidecum cele trei fete vesele de altădată, care pieriseră ca niște fantasme nu se știe unde, ci trei paciente ale doctorului Tătaru, tratate contra cancerului prin metoda sa revoluționară, care nu utiliza nici izotopii radioactivi, nici alte metode convenționale. Cele trei paciente poartă nume sugestive: Aglae, Eufrosina și Thalia, numele grecești ale celor *Trei Grații*. Sunt femei de o vârstă incertă, majoritatea urâțite de această boală incurabilă, transformate acum, grație tratamentului, în nimfe. De fapt, unul din numele celor trei paciente era Italia, dar fusese schimbat în Thalia pentru a concorda cu legenda, denumite fiind, conform unei mai vechi glume a celor trei studenți, *The two or three Graces*. Dar imposibilitatea de a se înțelege descoperirea la justa ei valoare, ca și intervenția dintotdeauna a vechilor rivalități care fac lumea să meargă mai departe sau uneori să regreseze, stopează cercetările doctorului. Aici, interzicerea experiențelor este motivată politic, prin faptul că epocala descoperire ar duce la obscurantism religios. Tătaru susținea că, până la păcatul original, Adam și Eva erau regenerați prin neoplasm, mereu întineriți prin refacerea continuă a celulelor îmbătrânite. După izgonirea din Rai, omul suferă de amnezia originii sale divine, extinsă și la nivelul diviziunii controlate a celulelor. Omul e condamnat astfel să rătăcească pe pământ, să scoată cu greu roadele din solul ostil, să asude pentru rarele clipe de fericire. Încercările de a se ajunge din nou în punctul inițial sunt sortite eșecului; construirea simbolică a turnului Babel are aceeași semnificație: suferind de amnezie, oamenii li se încurcă limbile și nu se mai pot înțelege unii cu alții. Odată darul inițial pierdut, nemurirea din Eden, iar cunoașterea totală refuzată, întoarcerea nu mai este posibilă.

Semnificații în plus în înțelegerea cazului aduce Calinic, un fel de profet în vârstă de șaptezeci de ani, cu păr alb, îngălbenit de vreme, cu barbă rară. E un pădurean care se ține departe de lume, convins că aceasta, refuzând să-și folosească imaginația, nu-i poate aduce iluminarea. Transfigurat, „cu ochii aceia monstruos dilatați, de culoarea zincului, adânciți în orbite, apărați de sprâncene stufoase, înălțându-se răzvrătite spre frunte“, Calinic este un înțelept cufundat într-o meditație profundă, ce vizează adevăruri de demult, încifrate în vechile scrieri



religioase. Este, în același timp, și un martor, care își amintește de neliniștea lui Tătaru, plecat în căutarea adevărului final, misterul ce însoțește ființa umană. Acesta citea vechile texte biblice cu alți ochi, căutând sensuri profunde, dincolo de cele metaforice date de compilatorii lor, care nu înțeleseseră profunzimea mesajelor și le modificaseră într-un mod profan. Omul a fost dintotdeauna nemuritor, dar nu a știut-o: când Dumnezeu i-a alungat pe cei doi din grădinile Raiului, a fost conservat prin mecanisme ascunse acest dat inițial. Dar numai cei ce cred acest lucru, deci care văd în textele Bibliei mai mult decât o metaforă, care nu s-au îndepărtat de sensul inițial, pot redobândi ceea ce altădată era adevăr, pot deveni din nou *veșnici*. Semnificația bolilor era o șansă de a găsi din nou ceea ce fusese pierdut, de a induce acea dorință de sănătate pe care o avuseseră la început toți. În această măsură, omul se purifică, redevine imun. Aceasta este problema la care răspunsul doctorului Tătaru nu este ușor. Pedeapsa a fost dată pentru necredință, la începutul începuturilor, atunci când istoria nu fusese pusă în mișcare, în perioada mitică: datele cercetării și fosilele, susținea doctorul, nu arătau altceva decât că și cei care trăiseră înainte mureau, că se comportau la fel ca cei de astăzi. Pedeapsa pentru nesupunere, pentru trufia cunoașterii, aceea de a considera că se poate distinge între bine și rău, a fost uitarea, **amnezia**, care a făcut ca oamenii să fie muritori. Oamenii, **un experiment care a eșuat**, aceasta este concluzia la care ajunge Tătaru. Mergând mai departe, se poate spune că, de-a lungul istoriei, au fost revelate **semne** despre această posibilitate pierdută și că, poate, venirea Iiului Domnului pe pământ ar fi unul din acestea. Stările grave, îmbolnăvirile sunt reminiscențe ce amintesc de starea primordială. Dar doctorul mergea și mai departe: nu atât întinerirea era importantă, cât starea de imortalitate, de continuă tinerețe, pe care ar putea-o avea oamenii, în viitor, grație tratamentului său. Tinerețe nu înseamnă neapărat imortalitate: una din paciente, precizează anchetatorul Albini, Italia Găldău, fusese accidentată de o mașină și murise. Succesul deplin vizează probabil imposibilitatea de a muri, cum se întâmplă cu Fosca, din „**Toți oamenii sunt muritori**“, de Simone de Beauvoir. Acesta, născut în anul 1279, într-un oraș al Italiei, Carmona, nu moare, în ciuda nenumăratelor încercări pe care le face, inclusiv una de a fi îngropat de viu sub lavă incandescentă, într-una din lumile noi, descoperite de corăbiile spaniole care traversaseră oceanul. Leacul pentru nemurire este, aici, tot de natură chimică, o licoare luată de el într-o situație de criză, când fusese amenințat cu linșajul de către supușii săi furioși. Epocile trec, cu toată pletora lor de evenimente: se succed imperii, cel al lui Carol Quintul, cel german, încercarea de reformă a lui Luther, perioada modernă, revoluția de la 1789, din Franța, încercări de descoperire a carbonului, mai înainte, plecarea în Lumea Nouă, cu norul ei de fum, ce acoperă pădurile într-un strat gros, cu mișcările de tip revoluționar, cu revoluții și dictatori, dar el nu moare. Se perindă astfel prin fața cititorului o îndelungată perioadă istorică, importanți oameni politici, care împart și despart țări și popoare, civilizații care se nasc și pier, mari oameni de știință descoperind fenomene care au să le poarte numele, făcându-i faimoși, o lume care se naște continuu spre a muri din nou, într-o schimbare perpetuă de peisaje, mentalități, într-o căutare disperată a neștiutului. Fosca rămâne să trăiască până la sfârșitul veacurilor, neîmpărtășind soarta celor care de mult vor fi fost oale și ulcele, țărână uitată, el și soarelele, care sorbiseră din acel leac extrem, dăruit cândva de un necunoscut alchimist italian, un bătrân, elixirul luat nu se știe de unde. Poate că această poziune este rămasă din acele timpuri de demult, de care nimeni nu-și mai poate aduce aminte, deoarece totul fusese dat uitării. O stare care poate da uitării tot ce a existat sau poate exista, **ultarea totală**, acel *Göttesdämmerung*, lumină crepusculară de sfârșit de lume, după care nu se știe ce mai urmează.

Misterul morții doctorului, într-o răpă a munților Dornei, se risipește atunci când Eufrosina, una dintre pacientele supuse tratamentului, se prezintă la profesorul Zalomit, redeclanșând astfel cursul narațiunii. Destinul tragic al femeii este de a avea două vârste și două înfățișări: una de babă, în prima jumătate a anului, iarna, și alta de femeie tânără, primăvara și vara.



Mitul Persephonei, care stă la baza Misterelor Eleusine, reiterat aici, se traduce prin această stranie dualitate: șase luni se afla alături de soțul ei, Pluto, stăpânul Hadesului, printre umbrele triste ale celor morți, uitați, dispăruți de pe scena vieții, iar în restul timpului ieșea la suprafață, printre oamenii muritori. Rolul ei paradoxal este acela de zeiță pedepsită, silită să stea în Infern, alături de umbre, pentru ca apoi să se trezească la viață, revigorând, prin puterile ei vitaliste, natura. În plus, Persephona poate oferi oamenilor posibilitatea de a deveni nemuritori, prin procedee inițiatice secrete, care, când sunt revelate muritorilor, se pot pierde, vraja dispărând. Demophon, cel care era îngrijit de zeiță, pierde această șansă, tocmai ca urmare a revelării practicilor magice către cei neștiutori, părinții săi. Aruncat în foc ca un tăciune, căiul devine din ce în ce mai frumos, aproape ca un zeu. Vorbele zeiței, care se dezvăluie, în toată frumusețea ei, Metanairei, sunt edificatoare: „Oameni neștiutori și smintiți, care nu vă cunoșteți nici norocul, nici nefericirea!”. Demophon nu mai devine nemuritor, reprezentând alt act ratat, din cauza acestei nefericite indeterminări, a relativismului gândirii, care face ca lucrurile, deși aparent clare și de înțeles la un moment dat, să fie în fapt false, adevăruri trunchiate. Adevărata înțelegere a evenimentelor nu aparține omului, rătăcit într-un adevărat labirint, înainte de a găsi fragmente din această realitate nevăzută. Persephona exprimă ea însăși această antinomie, specifică omului, care ține deopotrivă de viață și de moarte.

Femeia bătrână care bate la ușa profesorului Zalomit este deci Eufrosina; ea trăiește asemenea Persephonei, în două țărâmurii distincte, Infern și Paradis. Tratamentul doctorului Tătaru fusese întrerupt la jumătate, astfel că pacientele sunt nevoite să trăiască agonia bătrâneții și bucuria tinereții în numai un an. Cele două stări, una însoțită de cohorta de necazuri și de boli ale bătrâneții, cealaltă plină de bucurii și de plăceri, sunt momente pe care o ființă umană trebuie să le parcurgă fără împotrivire. Pentru a se feri de invidia umană, Eufrosina este nevoită să se ascundă, să-și estompeze frumusețea care ar fi sărit în ochi: „Amazoane, pentru că începuse tratamentul, și ne pregătea pe fiecare în parte. Ne pregătea pentru minunea care trebuia să se întâmple. Așa, ca să nu ne speriem. Și, mai ales, ca să fim pregătite. Pentru că, ne spunea, toată lumea are să ne pizmuiască; de ce tocmai noi, niște biete femei bătrâne, care am fost grav bolnave, de ce tocmai noi...”.

Odată trezită la viață, orientându-se „de acum înainte ca florile după soare“, Eufrosina este cuprinsă, la ieșirea din tenebrele bătrâneții, de ciudate energii vitale, care o fac să plece să colinde lumea, ca zeița Persephona, făcând ca viul, verdele cuprins în seve adânci, să iasă la iveală. În acest răstimp, Eufrosina devine un personaj rustic, un fel de nimfă vegetală, care celebrează această renaștere, în ceremonii închinare zeiței Venus, umblând „ca o paparudă nebună, cu părul despletit, cu rochia strânsă mototol în mână“, cauzând moartea doctorului Tătaru, care, din neatenție, se prăbușește în abis, surprins de nuditatea femeii tinere, uimit, incapabil de a rezista șocului. Odată spusă povestea, femeia, trăind la granița între real și ireal, dispare, la fel cum altădată dispăruseră *Les Trois Grâces* în neclintirea munților Elveției, urmându-și straniu destin.

Intrarea ultimă a lui Albini în scenă reprezintă întoarcerea la lumea reală, guvernată de judecători, oameni ai legii, care anunță, cu voce neutră, că totul fusese controlat, că năluca fusese surprinsă și înregistrată pe o bandă de magnetofon. Acea poartă a realului care făcea legătura cu trecutul îndepărtat, cu momentul când oamenii erau nemuritori, deschisă prin descoperirea serului întineririi, este din nou închisă, totul fiind supus minții analitice a anchetatorului de profesie. Veriga de legătură cu trecutul, un personaj mistic și înfricoșător, personajul Calinic, acum un simplu visător, detronat de pe scaunul său de încrederea neșarmurită în minunile științei moderne, dispare și el de pe scenă, înghițit de apele timpului. Căci, mai mult decât atât, descoperirea serului include o renunțare la legile profane, o întoarcere la timpurile mitice, o regresie la origini. Legile sacre sunt încălcate de către oamenii banali, care vor să elimine misterul, maculând albul pur, „Maculatele corole“, reducând totul la o simplă înșiruire



de fapte legate între ele prin cauzalitate: Eufrosina va fi prinsă și cercetată de oamenii în alb care nu au nimic comun cu revelația inițiatică. O banalizare a lumii pe care Zalomit nu o poate accepta, încercând homeric să dispară dintr-o existență golită de sens (*Euphorbia moldavica id est impudica*), dar eșuând tragic: fiola din versul faustic („Ich gruesse dich, du einzige Phiole“), care l-ar fi salvat de o copleșitoare și deznădăjduită străbateră a realului, dispăruse, luată de oamenii stăpânirii. Regretul târziu, sugerat de ultimele rânduri („*Les Trois Grâces*. Acum înțeleg, șopti fericit. Sunt trei și totuși una: același corp, dar totuși sunt separate. O perfectă, senină frumusețe: nu li s-ar potrivi nici un alt nume“), de a fi pierdut o lume, nu-l va ajuta cu nimic. El rămâne în această lume banală pentru a străbate amarele valuri ale existenței, alături de oameni ce dau dovadă de o totală lipsă de imaginație, care tratează totul cu privirea unei mașini sofisticate, ce include totul în parametri de variație a culorii, formei sau energiei, departe de dansul *Grațiilor*, care vin din alt spațiu, în care, cu toate încercările, omul normal nu are cum pătrunde. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 135. Grațiile sau Charitele, în calitate de zeițe celeste ale frumuseții, personificau splendoarea (Aglae), farmecul și armonia (Thalia), bucuria și plăcerea de a trăi (Euphrosyne). Ele încarnau atributele seducției feminine, însuflețind cu farmecul lor ospetele zeilor din Olimp. Cum actualizează M. Eliade mitul *Grațiilor* și ce semnificații noi îi acordă în textul literar?

Cele Trei Grații sunt ființe nemuritoare, prezentate dansând goale prin luminișuri de pădure, înfățișându-li-se din când în când pământenilor pentru a da verdicte sau a determina anumite acțiuni. Așa se întâmplă și cu Eufrosina, care își găsisese un amant tânăr, când se apropia de vârsta de șaptezeci de ani: „Am rămas noaptea aceea la el. Era mecanic, lucra la cabană. Dimineața, înainte de a pleca la serviciu, mi-a spus unde să ne întâlnim, în pădure, pe la orele douăsprezece, douăsprezece și jumătate. Ne-am întâlnit și am rămas amândoi acolo, în culcuș de iarbă, am rămas aproape două ceasuri. Apoi el s-a întors, la lucru, dar eu nu mă înduram să-mi pun rochia și ce mai trebuia pe mine. Vă aduceți aminte, era o zi foarte caldă. Umblam despuiată, ca o paparudă nebună, cu părul despletit, cu rochia strânsă mototol în mână. Când, deodată, mă trezesc și dau cu ochii, doar la câțiva pași în fața mea, cu doctorul Tătaru. Era alb ca varul. «Este adevărat, Eufrosina?» mă întreabă. Pesemne, nu-i venea nici lui să-și creadă ochilor. «Este adevărat, domnule doctor», i-am răspuns privindu-l galeș, căci eram fericită. «Este adevărat că te apropii de șaptezeci de ani?» m-a întrebat din nou. «I-am împlinit în februarie, domnule doctor!», i-am răspuns și am început să râd. Râdeam, cu părul pe umeri, îl priveam în ochi și, fără să-mi dau seama, mă apropiam tot mai mult de el. Îmi luase Dumnezeu mințile. Nu știu ce-mi trecea atunci prin cap. Să afle și el, să se bucure și el, doctorul Tătaru, căci el făcuse minunea. Râdeam mereu apropiindu-mă, și el se trăgea înapoi, speriat, nu-și dădea nici el seama că ajunsese chiar pe muchia povârnișului, iar eu nu vedeam, îmi luase Dumnezeu mințile. Și deodată, l-am văzut cum se elatină... și apoi s-a rostogolit în vale. Am țipat, dar mi-am pus repede mâna la gură, căci mi s-a părut că aud glas de bărbat și m-am furișat cum am putut până la culcuș. Am început să plâng. Plângeam de rușine. Nu credeam că murise. M-am îmbrăcat și m-am întors la Dumitru, la bărbatul cu care fusesem... El mi-a spus...”

Cele Trei Grații au urmat un tratament împotriva cancerului, care însă le-a întinerit numai pe jumătate. Concepția lui Mircea Eliade este că, de fapt, cancerul este o încercare de luptă împotriva îmbătrânirii, o reminiscență a regenerării, din grădina Paradisului, imperfectă, pentru că proliferarea celulelor este lipsită de o matrice structurată, fiind aleatorie. Doctorul Tătaru convertise această regenerare lipsită de orice logică într-una ordonată, însă tratamentul se făcuse numai pe jumătate, pentru că genetica devenise în regimul comunist o știință prohibită:

„— Am jurat. Și chiar dacă nu mi-ar fi cerut-o el, doctorul Tătaru, eu tot aș fi păstrat-o ca o taină. «Eufrosino, mi-a spus, tratamentul meu e bun, dar l-am întrerupt la jumătate. Adică, ce am început eu a rămas la jumătate. Îți spun asta ca să știi și să nu te sperii: voi, cele trei Amazoane, o să trăiți de acum înainte ca florile, după soare...»”. Într-adevăr, lumea observă că Eufrosina întinerise:



„– Nici eu n-am înțeles multă vreme, n-am înțeles cu adevărat ce voia să spună. Dar când m-am întors acasă, s-au minunat toți, s-au minunat cât păream de tânără. [...] Trai bun, de prințesă, le spuneam. În acel an, nu mi-am dat bine seama de ce se întâmplă cu mine. Mai ales că în apropierea toamnei, lumea se mai obișnuise cu mine, iar toamna, când m-am întors la lucru, toamna, și mai ales iarna arătam tot atât de bătrână ca atunci când intrasem în spital... Dar prin luna martie...”

Mitul Persefonei, zeița care trăiește jumătate de an în Infern și o jumătate în paradis, se repetă:

„– Prin martie, am început, cum să vă spun? am început să mă simt alta. Parcă întinerisem, și toată lumea era a mea. N-o să mă credeți, domnule profesor, dar mi se schimbaseră și glasul. Cântam ca o femeie tânără, de se cruceau vecinii. Și, iar n-o să mă credeți, dar întineream cu cât treceau lunile și ne apropiam de vară, întineream și la trup și la inimă. Iertați-mi expresia, dar când m-am privit o dată goală de sus până jos, nu-mi venea să-mi cred ochilor. Nu arătam mai mult de treizeci și cinci, patruzeci de ani. Atunci am înțeles ce voia să spună doctorul Tătaru când spunea că o să trăim ca florile, după soare. Și m-a apucat frica. Dacă o să afle oamenii? Mă fac de rușine, eu, femeie bătrână, ca și cum m-aș preface într-una din acelea, știți dumneavoastră, care vor să pară tinere. Am început atunci să mă ascund, să-mi ascund tinerețea, vreau să spun... Mie îmi plăcuse mult basmul Cenușăresei, când îl citeam la școală. Dacă ea, o fetișcană de șaptesprezece-nouăsprezece ani, și-a putut ascunde tinerețea și frumusețea, de ce n-am să pot și eu? Mă pieptănam halandala, mă ungeam pe față cu un fel de unsoare care părea murdară și altele. Dar mi-era frică. Și pentru că am avut ocazia, cu Congresul femeilor, să vin trei zile la București, l-am căutat pe doctorul Tătaru...”

Doctorul Tătaru, cunoscând fobia oamenilor stăpânirii față de o știință atât de revoluționară ca genetica, se dezice de succesele sale științifice:

„– După aceea, mi-a părut rău că l-am căutat, căci niciodată nu l-am văzut atât de mâniat...

– Mâniat? o întrerupse Zalomit. Adică, se supăraseră că veniseși să-l vezi?

– S-a făcut foc! «Eufrosina, mi-a spus, să nu mai încerci să mă vezi, că va fi rău de noi amândoi. Sunt ordine de sus. Tratamentul a fost interzis, și dacă se află că ne întâlnim din nou, înfundăm amândoi pușcăria!»”

Pentru Mircea Eliade, cancerul este o încercare a organismului uman de regenerare amnezică, mecanismul inițial fiind uitat, înlocuit cu unul imperfect. Condiția pentru regenerare este ca individul să se îmbolnăvească de cancer, ceea ce duce la declanșarea mecanismului de apărare, care apoi trebuie să fie controlat pentru a produce întinerirea organismului. (H.S.)

*Manualul CORINT 2*

## GALA GALACTION

### Moara lui Călifar

Povestire cu o structură narativă complexă, cu o subtilă alternare a planurilor spațio-temporale, amintind de „Sărmanul Dionis” al lui Mihai Eminescu, „Moara lui Călifar” se înscrie tipologic într-un anume gen de fantastic, miraculos sau doctrinar, practicat de scriitorii români pe la jumătatea secolului XX, dintre aceștia remarcându-se Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Gala Galaction. Sub raport narativ, atribuirea rolului de povestitor se face de la sine, printr-o voce colectivă, a memoriei ancestrale, reprezentată de torcătoarele ce spuneau povești la șezători, mai ales în nopțile cu vreme rea. Denumirea lor este simbolică, amintind de **moirele** din mitologie, care depăneau firul timpului și al destinului, așezând în cutele temporale întâmplări neobișnuite, ce scapă imaginației comune. La fel ca în povestirile lui Vasile Voiculescu însă, nu atât construcția elaborată a discursului narativ interesează aici, cât scenariul fantastic al textului, alcătuit după toate regulile genului. Spațiul acțiunii este tipic pentru întâmplări ieșite din comun, situate la porțile irealului: „În preajma unei păduri străvechi se privea în iaz moara lui Călifar. Se privea de când se ținea minte în bătrânii satului din cealaltă margine a pădurii, și Călifar era «moș Călifar» din vremi uitate.”. Moara lui Călifar devine în text un **suprapersonaj**, dublat de un personaj misterios și fără vârstă, „moș Călifar”, care domină, „din vremi uitate”, timpul



întâmplărilor. Personajul are o înfățișare neschimbată de-a lungul timpului, amestec de hieratic și demonic deopotrivă: „Moșnegii din Alăutești își aminteau de înfățișarea-i sură, de ochii ce iscodeau tăios din stuful sprâncenelor și de moara lui cu streășina de-un stâncen“. Moșul este un personaj legendar, din vremuri îndepărtate, situarea sa temporală făcându-se cu dificultate, fiind văzut cu ochii flăcăilor „de acum optzeci de ani“. Codrul în care se află locul misterios al morii lui Călifar este bântuit de duhuri rele, nestrăbătut, țință de atracție a multor tineri care își pierduseră viața în căutarea lui. Pe calea legendei se află că dincolo de moară începea „un pământ pietros, scorburos și plin de mărăcini, în care numai necuratul trăgea brazdă cu coamele.“.

Memoria colectivă a satului Alăutești îl receptează pe moș Călifar ca pe un personaj malefic, despre care „torcătoarele spuneau, înviind focul“, că „își vânduse sufletul satanei pentru nu știu câte veacuri de viață; că ucigă-l crucea întinsese, în iazul morii, sufletelor creștinești, un laț vrăjit; și că morarul procopsea, cu bogățiile cu care diavolul ispiti pe Domnul Hristos, pe oricine le poftea și venea ca să le ceară“. Personajul căruia i se dau aceste bogății este, de altfel, gădilat de norocul care pusese stăpânire pe el, „perpelindu-se ca un câine încăierat de viespi și râzând smintit în fericirea lui drăcească“, iar iazul și moara constituie „o născocire a întunericului“. Iazul, enigmatic, cu apa încremenită ca gheața, „pentru că pe fața lui nu se izvodea, niciodată, nici o undă“, pare a purta în el valențe diabolice, pentru că „nu era un iaz ca orișicare“, iar stăpânul de la moară „măcina numai pentru stăpănu-său Nichipercea“. Apa se supune magiei negre a spațiului întunecat, demonic: „...atunci când Călifar ridica stăvilarul și slobozea pe scoc cimpoiul apei, apa fluiera cum fluieră un șarpe încolțit de flacări; iar, de sub făcău, se scurgea un spumegai de sânge“. Apa are o valență thanatică acaparatoare, purtând în ea **complexul Ofeliei**, al sinuciderii prin înec, pentru că mulți îndrăzneți din sat, „furați de minți, prostiți de naiba“, se avântaseră în mijlocul apelor, iar acum ei nu mai erau pomeniți decât în șezătorile din Alăutești, fiind dispăruți pentru totdeauna.

Cum se întâmplă de regulă într-un spațiu ce alunecă lent către fabulos și fantastic, apare și aici eroul, personajul atras de mirajul enigmelor, al lumilor ascunse. Voinicul Stoicea, prin portretul și istoria insolită a vieții sale, pare predestinat pentru a descoperi misterul morii lui Călifar: „Stejar în port, oțel în braț, isteț cât vrei; însă copil din flori, biet Stoicea: nici tu tată, nici tu mamă, nici tu stare părintească“. Este copil cu părinți necunoscuți, găsit de părintele Radu în tinda bisericii, devenind orfan și în această a doua paternitate, căci după nici șase ani binefăcătorul său „își urmase soția în pământ“. Rămâne „copil din flori și de pripas“, slujbaş la toți, cu statutul inferior al celui fără avere: „...cine te vrea de ginere, când ai crescut din mila satului și când păzești vitele celor cu fete de măritat?“ De aceea, gândurile lui se îndreaptă spre moara lui Călifar: „Adicăte, ce ar fi să fac o încercare?... Ce-am și ce-o să pierd? Părinți nu, rude nu, drag nu sunt nimănui... În lumea întreagă sunt eu de capul meu... De altă parte, slab de inger nu mă știu; stafii și pricolici n-am văzut niciodată, de atâta vreme de când pasc eu cireada satului, pe la Saele, pe la Cimitirul Vechi, prin Câmpul Pârcălabului și pe unde vrei!“.

Acțiunea de înaintare spre tărâmul întunericului se face chiar în plină zi, „când soarele se învârtea și se suia, rotoghilă arsă de foc, pe dealul Alăuteștilor“. Pădurea de goruni străbătută, magică, pare a fi neumblată de nimeni, pentru că nicăieri „nu erau poteci“, iar agurizarii trebuie tăiați cu o armă tăioasă. Popasul se face „într-un luminiș în mijlocul căruia un stejar lăsa brațele noduroase și bătrâne peste un norod de deditei“. Eroul este cuprins de un **somn magic**, prefigurând, după trezire, o invazie lentă a forțelor întunericului: „Se sculă înviorat și se afundă iar în întunericul pădurii și printre făcliile pe care soarele le turna întoarse cu flăcările în jos.“. După un răstimp, în fața eroului apare moara lui Călifar, al cărei iaz este „prea luciu și prea sloi“. Și morarul are o fizionomie anormală, desprinsă parcă din bestiarele medievale: „Pe pod, morarul freca piatra: barbă sivă, sprâncene de mușchi uscat, nasul – cioc de cucuvaie.“. Pactul faustic se încheie repede, voinicul evocând puterea magică a bătrânului și



rugându-l să-l „procopsească”; drept urmare, moș Călfar execută un ritual simplu, aproape neobservat de Stoicea: sub pretext că îl poartă la masă cu „ciorbă de știucă și o mămăligă aproape întreagă”, moșul îl îndeamnă să se spele cu apă din iaz, pentru că a scuturat „toți păinjinarii din pădure”.

Imaginea de aproape a lui moș Călfar i se pare banalizată, lipsită de orice aură magică, a unui „bătrân hârbuit”, cu zilele care se pot număra în palmă, iar „iazul nu face unde”, capacitatea aceasta miraculoasă părându-i-se acum „vorbe de babe”. Brusc însă, coborând spre iaz pe un podet plin de putreziciune și dându-și pe față cu apă din iaz, se produce transgresiunea temporală și spațială a lumii. Stoicea se trezește din nou în pădure, exact în locul în care se culcase, în mijlocul unei ploii torențiale, întreaga secvență anterioară părând un vis: „A, ce vna întârziat! Stoicea sare de pe ipingea și înțelege cum că l-au deșteptat picăturile reci ale unei ploii vijelioase, izvodite pe neașteptate din semnul mințitor al zilei”. Personajul intră acum într-o buclă temporală ce îl proiectează într-un spațiu arhaic, asemenea lui Dionis din nuvela lui Eminescu. Conexiunea între spațiile reale și cele onirice se realizează prin magia apei, care marchează începutul și sfârșitul acestei peregrinări de lungă durată.

Proiecția neașteptată în spațiul fantastic duce la totala derută a personajului, pentru că „Stoicea nu-și mai găsi urmele în pădure și se rătăci. Cu cât da să se îndepărteze, cu atât se pierdea mai mult prin niște curpeni încâlciți, prin niște viroage în care putrezeau copaci trăzniți și printre gropnițe din care ieșeau, cum ies coastele din stârv, rădăcini nălbite și întoarse.” În mersul său prin furtună, dobândește o putere neobișnuită asupra jivinelor pădurii, adunate într-o întreagă faună ieșită de pe o imaginară arcă a lui Noe: „droaie de jigăanii cu patru picioare; cerbi, căprioare, vulpi, ba chiar și lupi”. Nici făpturile văzduhului nu scapă de vijelia îngrozitoare: „Ereții fugeau și ei; hărțuiți de vijelie, se dădeau în crânciobul aripelor câteva clipite și cădeau – săgeți. Dar iată că lighioanele încep să chelălăie și să urle cumplit. Lupii se reped la vale nebunește, luând vulpile în picioare și amestecându-le cu pământul; iar cerbii sar în lături, desfundând cu coarnele stuful.”.

Ajuns la un adăpost, într-o ocniță ivită lângă „pieptul unui deal alb și drept ca zidul”, Stoicea nimerește în iureșul unei vânători de tip medieval, salvând-o pe fata boierului Rovin de urmărirea unui urs întărit, ascunzând-o într-o scorbură de var și risipind cu o ușurință nebănuită creierii animalului. Fata face parte din neamul Rovineștilor, nume reprezentând lumea de jos, poate cea infernală, subpământeană, semnificând pactul cu diavolul încheiat de Stoicea prin intermediul lui moș Călfar. Ceata, formată din „câinii, sosiți mai înainte”, chelălând din cauza bucuriei de a-și găsi stăpâna în viață, și oameni, care „strânseseră de mână pe voinic”, fără a se mira „prost de risipa creierilor namilei”, îl înconjoară pe Stoicea, iar acesta pleacă pe moșia boierilor pământului, Rovineștii. Mai mult decât atât, „Tecla se îndrăgi de Stoicea pe viață și pe moarte”, devenind soția eroului, iar „copiii lui Stoicea creșteau bărbați și mândri”, ajungând stăpâni pe moșia Rovineștilor. Visul ține până în momentul când un vătășel pătrunde în curtea lui Stoicea, din partea boierului Rovin, aducând știrea unui atac iminent al tătarilor. Boierul Stoicea își rânduiește apărători la porțile și ușile conacului, își ia el însuși armele, buzduganul, pistoalele și hangerul și luptă împotriva dușmanilor, încercând să apere o ușă asediată cu topoarele. Când ușa este deschisă, deplasarea planurilor temporale încetează, apărând brusc, ca un *deus ex machina*, moș Călfar, care anulează toate efectele magice ale transgresiunii în timp: „— Bre, ce tărie de flăcău... că ce s-a izbit cu un pumn de apă în ochi, îmi căzu ca un boboc de găscă...”. În același timp, Stoicea află că totul a fost un vis, iar Tecla, copiii și tătarii dispăruseră, peste toate așternându-se glasul de cucuvaie al lui moș Călfar: „— Vezi bine, toate aistea-s procopseala pe care mi-ai cerut-o.”.

Deznodământul este rapid: „Stoicea sfredelea în pământ cu ochii.”. „Diavolul” îl purtase într-o lume virtuală, vreme de un veac, „cât își aruncase în obraz un pumn din apa



fermecată", iar în acest răstimp se îmbogățise, dobândise rang boieresc, avusese nevastă și copii, pe care brusc, prin suspendarea declicului temporal, le pierduse pentru totdeauna.

Întreaga desfășurare temporală, transgresând granițele realului, fusese de fapt o cursă:

„— Jivină drăcească, vreau să intru în iad legat într-un tei cu tine!

— Ce pomană ți-ai face! Sunt trei sute de ani de când port în oase o viață blestemată și sunt afurisit să nu pot să mor decât omorât.

— Ține atunci!

Creierii vrăjitorului se sleiră pe pod. Stoicea se duse pe zăgaz și, cu capul înainte, spintecă adâncul străveziu.“

Vraja dispare și atât sursa răului, cât și flăcăul se prăbușesc în lumea infernală din care izvorăseră forțele malefice. (Gh.S., H.S.)

#### · ADDENDA

Dumitru Micu, 1994

„Visul flăcăului rezumă simbolic nu numai experiența unei vieți de om, ci o întreagă experiență istorică, tinzând să ilustreze netemeinicia, caracterul iluzoriu al averilor și al măririi lumești“.

Ion Vlad, 1972

„Destinul lui Stoicea [...] ne trimite spre itinerariile basmelor (un fel de epos al «rătăcirii» labirintice a eroilor). Alternanța de real și fantastic, cu schimbarea și modificarea teritoriilor, este calitatea supremă, poate, a povestirii lui Gala Galaction, adăugându-și o excepțională concentrare narativă, propulsând sensuri și zone noi prin sugestii și referințe ale imaginației. Mitul, precum și natura sa semnificativă, semnele coasociate acestuia ne obligă să consemnăm una dintre povestirile cele mai interesante prin funcționalitatea fantasticului. Integrat unei structuri complexe, fantasticul, la rândul său, dinamizează compoziția (visul lui Stoicea despre Tecla), o extinde ca straturi.“

## SUGESTII ANALITICE ȘI DIDACTICE

1. Analizați structura narativă a povestirii, delimitând secvențele ce aparțin planului real de cele aparținând celui fantastic.
2. Prezentați incipitul povestirii, urmărind:
  - descrierea locurilor în care se află moara lui Călifar;
  - portretul intrat în legendă al morarului;
  - aspectul neobișnuit al iazului în care se oglindea, de veacuri, moara;
  - semnificațiile enunțului: „Zăgazul ce se înălța în coasta morii era — spuneau creștinii înfiorați — întărit pe dedesubt cu oasele acelor pe care îi ispitiseră comorile satanei și veniseră la Călifar ca să-i procopsească.“;
  - afirmația: „Iazul și moara lui Călifar era o născocire a întunericului.“;
  - caracterizarea morarului ca personaj aparținând forțelor negative.
3. Caracterizați-l pe Stoicea, flăcăul aflat în căutarea fericirii lumești.
4. Descrieți imaginea tenebroasă a pădurii vrăjite și rolul ei în apariția spațiului fantastic.
5. Stabiliți limita exactă dintre real și fantastic cu prilejul somnului din pădure al lui Stoicea.
6. Identificați treptele imersiunii în spațiul fantastic pe care le parcurge personajul, explicând rolul visului în proiecția acestuia.
7. Explicați ce rol îndeplinește morarul în stimularea magică a realității, care îi asigură lui Stoicea o fericire virtuală.
8. Comentați înfățișarea ieșită din comun a morarului. Cum se explică urâtenia lui?
9. Fixați momentul în care flăcăul își spală fața cu apa iazului, corelându-l cu momentul întoarcerii sale din călătoria în spațiul virtual al pădurii.



10. Reconstituiți scenariul narativ al întâmplărilor din visul lui Stoicea, având în vedere:

- momentul trecerii în altă falie spațio-temporală;
- imaginea naturii tulburate de intruziunea în spațiul fantastic;
- aspectul miraculos al întâmplărilor;
- dilatarea subiectivă a timpului în care se întemeiază viața de familie a personajului;
- starea de fericire trăită în spațiul imaginar;
- întoarcerea bruscă la moara lui Călifar.

11. Ce fel de țărâm întâlnește Stoicea în această alveolă de spațiu-timp?

12. Dați o explicație întreruperii neașteptate a visului:

- morarul oferă minuni înșelătoare, la fel ca stăpânul răului;
- totul a fost o închipuire a personajului principal;

- Stoicea nu mai poate face distincția între iluzie și realitate;
- este singura soluție de salvare în fața primejdiei.

13. Căutați explicații finalului povestirii, adoptând una sau mai multe variante:

- moartea morarului este o izbăvire de forțele malefice;
- este un gest de înlăturare a răului din lume;
- fusese prevăzută de el însuși.

14. Identificați, în text, semne ale prezenței răului în zone situate dincolo de timp și de spațiu.

15. Argumentați de ce întâmplările din povestirea lui Gala Galaction pot fi încadrate în tipul fantasticului miraculos.

## Teme

① Redactați o compunere liberă în care să povestiți o întâmplare fantastică.

② Pe baza întrebărilor de mai sus, a discuțiilor din clasă și prelucrând informația suplimentară, comentați semnificațiile întâmplărilor fantastice din povestirea „Moara lui Călifar“.

*Manualul NICULESCU*

## JORGE LUIS BORGES

### Vrăjitorul amânat

**JORGE LUIS BORGES** (1899-1986). Scriitor argentinian. Cunoscut la noi îndeosebi prin volumele „Cartea de nisip” (1975) și „Cărțile și noaptea” (1988), Jorge Luis Borges este unul dintre marii scriitori ai secolului XX, închinând cărții paginile și metaforele cele mai inspirate. Lumea și Cartea sunt oglinzile paralele în care se răsfrânge tulburătoarea condiție umană a acestui sfârșit de mileniu. Prin scrierile sale, Borges oferă o proză ce reformulează deopotrivă marile teme ale literaturii și tehnica narativă ostentată a unei bune părți dintre romanele și povestirile veacului. Năzuința sa este de a găsi o nouă definiție, o nouă metaforă, cuprinzătoare, a cărții, pornind de la supoziția că Universul se cuprinde în memoria și experiența materială a omenirii printr-o imensă Carte, conținând la rândul ei toate cărțile trecute și viitoare, prin caracterul polisemantic al lecturii, inepuizabilă în semnificații prin reluări repetate în spațiu și în timp.

Borges este un prozator de o rafinată complexitate, opera sa încorporând, alături de

faptul pur literar, profunde reflecții de ordin teoretic și estetic. În „Magii parțiale în «Don Quijote»”, el relevă, în chip demonstrativ, tocmai confuzia voită a lui Cervantes între lumea cititorului și lumea cărții, vizibilă îndeosebi în a doua parte a romanului, în care protagoniștii au citit deja partea întâi, devenind ei înșiși lectori ai lui „Don Quijote”. Situații similare se întâlnesc în „Ramayana” (în cartea ultimă a acesteia, fiii lui Rama cântă versete din poemul lui Valmiki, astfel fiind recunoscuți de tatăl lor, care își ascultă propria poveste) sau în „O mie și una de nopți”, tulburătoare fiind aici noaptea a șase sute doua, când regele aude din gura Șeherezadei propria lui istorie și se aude pe sine însuși.

Metafora perfectă a Cărții Infinite, cea căutată, i se descoperă lui Borges însă târziu, către anul 1975, cel al apariției povestirii „Cartea de nisip”. Întâlnim aici o carte unică, ce fascinează și totodată înspăimântă, de o rară bibliografie, ce se deschide mereu la altă filă și



care poate să cuprindă, în nesfârșitele pagini toate cărțile omenirii: „Numărul de pagini al acestei cărți este de-a dreptul infinit. Nici una nu este cea dintâi; nici cea din urmă.” Și mai departe, acest elogiu desăvârșit pe care Borges îl aduce *ab*

*aeterno* Cărții, memoriei și civilizației umane, care de mii de ani se întemeiază sublim pe scris și pe carte: „Mi-a spus că această carte se numește Cartea de Nisip, pentru că nici cartea, nici nisipul n-au început și nici sfârșit”. (Gh.S.)

Și în povestirea lui Jorge Luis Borges, „Vrăjitorul amânat”, apărută în volumul „*Etcaetera*” (1935), spațiul oniric creat prin magie oferă posibilități multiple de organizare a structurii narrative, relevând semnificative relații de simetrie, îndeosebi între incipitul și finalul textului, dar și între secvențe narrative intermediare. Și aici întâlnim un discipol, „un decan la catedrala din Santiago”, și un inițiat, Don Illán din Toledo, personaje angajate într-o istorie stranie ce își dezvăluie caracterul fantastic abia la sfârșit.

Decanul merge la Don Illán pentru a lua lecții de magie, inițierea începând sub cele mai bune auspicii: vrăjitorul îl primește la masă, îi mărturisește că deja a aflat, pe cale magică, amănunte esențiale despre el, „că e decan, om cu o deosebită bunăstare și cu un viitor de aur”, dar își exprimă și temerea că mai târziu îl va da uitării, lucru înfirmat de proaspătul învățacel prin cele mai sincere făgăduieli. Înainte de a trece la exercițiul inițiativ, Don Illán poruncește slujnicei „să pregătească pentru seara, la cină, potârnichi, dar să nu le pună la fript până nu-i va porunci el”.

Locul inițierii este ferit, „o chilie, și alături o bibliotecă, și alături un soi de cabinet cu instrumente magice”, spre el coborând trepte de piatră, „atât de adânc, încât decanului i se păru că albia râului Tejo se afla acum deasupra lor”. Vești din lumea de afară modifică succesiv destinul personajului, ducându-l pe treapta cea mai înaltă a ierarhiei catolice. Mai întâi, chiar în locul inițierii magice, doi mesageri ai destinului îi aduc scrisori prin care i se anunță că urmează a fi numit în scaunul de episcop al unchiului său, care s-a stins din viață. Don Illán, văzând „aceste lucruri, se îndreptă cu bucurie spre înalta față bisericească, mulțumindu-i Celui de Sus că știri atât de bune sosesc tocmai în casa lui”, și îl roagă să numească în scaunul de decan pe unul dintre fiii săi. Episcopul îi spune că a pregătit postul pentru propriul său frate, dar că va avea grijă ca fiul celui pe care și-l dorea drept mentor să fie cinstit cum se cuvine. Merg deci toți trei la Santiago, unde peste șase luni sosește vestea că i se oferă postul de arhiepiscop de Toulouse, cu obligația de a-și găsi un succesor. Situația se repetă, scaunul rămas vacant fiind oferit nu fiului lui Don Illán, ci unui unchi, din partea tatălui, al înaltului prelat. La viitoarea treaptă ierarhică, scaunul de cardinal, locul rămas, de arhiepiscop, este oferit altui unchi, din partea mamei, iarăși cu amânarea vechii făgăduieli făcute vrăjitorului. În aceeași serie fastă a destinului, fostul decan ajunge după patru ani papă și Don Illán „îmbrățișă picioarele Sfinției Sale, îi aminti vechea făgăduială și îi ceru scaunul de cardinal pentru fiul său”. Răsplata noului papă este pe măsura caracterului său, prefigurat de altfel de vrăjitor de la începutul poveștii: „Papa îl amenință cu închisoarea, spunând că știe el prea bine că Don Illán nu e decât un vrăjitor și pe vremuri, la Toledo, s-a îndeletnicit cu artele magiei. Nefericitul Don Illán răspunse, deci, că nu-i rămâne decât să se întoarcă în Spania și îl rugă să-i dea ceva merinde pentru drum. Dar Papa nici nu vru să audă.”.

În fața atâtor dovezi de nerecunoștință, întoarcerea în timpul real, la fel ca în povestirea lui Gala Galaction, „Moara lui Călifar”, este bruscă; Don Illán întinerește subit și dezleagă vrăja:

„— Nu-mi mai rămâne, așadar, decât să mă înfrupt din potârnichile pe care le-am cerut pentru astă-seară.

Slujnica se înfățișă pe dată și Don Illán îi porunci să pună potârnichile la fript. În clipa aceea noul Papă se pomeni din nou în chilie adâncă din Toledo, decan de Santiago și nimic mai mult, și într-atât de umilit de nerecunoștința sa, încât nu știa cum să-și mai ceară iertare. Don Illán spuse atunci că-i este de ajuns dovada aceasta, nu-l ospătă cu potârnichi și-l conduse până în stradă, unde-i ură călătorie plăcută și își luă rămas-bun cu cea mai mare cuviință.”. (Gh.S.)



## SIGMUND FREUD

## Interpretarea viselor

**SIGMUND FREUD** (1856-1939). Psihiatru austriac, fondator al psihanalizei. Autor al unor celebre lucrări de psihanaliză și de psihopatologie: „Interpretarea viselor” (1900), „Psihopatologia

vieții cotidiene” (1904), „Totem și tabu” (1913), „Metapsihologia” (1915), „Introducere în psihanaliză” (1916-1917), „Eul și Sinele” (1922), „Noi prelegeri de psihanaliză” (1932).

În lucrarea „Introducere în psihanaliză”, Sigmund Freud alocă spațiu, între altele, și procesului de „elaborare” a visului, care constă, pe lângă alte acțiuni psihice, și într-o „transformare a ideilor în imagini vizuale”. Este ceea ce se întâmplă, de fapt, în interpretarea visului avut într-o localitate montană din Tirol, relatat în fragmentul citat în manual. Visul lui Sigmund Freud, acela că a murit Papa, este generat de convergența, în spațiul oniric, a mai multor enunțuri din viața reală. Mai întâi, psihanalistul citise în ziare, cu puțin timp în urmă, că Papa a avut o ușoară indispoziție. Află apoi, de la soție, că în dimineața aceea clopotele bătuseră foarte tare în sat și Freud interpretează visul ca o reacție onirică la disconfortul provocat de zgomotul respectiv: „În cursul după-amiezii însă soția m-a întrebat: «Ai auzit ce teribil băteau clopotele azi-dimineață?» Nu știam să le fi auzit, însă atunci mi-am înțeles visul: era reacția trebuinței mele de somn la zgomotul prin care acei pioși tirolezi m-ar fi deșteptat. M-am răzbunat prin deducția că Papa murise și am dormit mai departe, fără să mă intereseze câtuși de puțin sunetul clopotelor.”. (H.S.)

## ADDENDA

Sigmund Freud, 1980

„Al treilea efect al procesului de elaborare onirică este, din punct de vedere psihologic, cel mai interesant. El constă într-o transformare a ideilor în imagini vizuale. Aceasta nu înseamnă că toate elementele constitutive ale ideilor onirice ar suferi această transformare; multe idei își conservă forma proprie și apar ca atare sau în calitate de cunoștințe în visul manifest; pe de altă parte, imaginile vizuale nu sunt singura formă pe care o îmbracă ideile în vis. Nu este însă mai puțin adevărat că imaginile vizuale joacă un rol esențial în formarea viselor. Această parte a procesului de prelucrare onirică este cea mai constantă; noi o cunoaștem deja, așa cum de altfel ne este cunoscută «reprezentarea verbală plastică» a elementelor izolate ale unui vis.”

## CARL GUSTAV JUNG

## Despre natura viselor

**CARL GUSTAV JUNG** (1875-1961). Psiholog și psihiatru elvețian. Discipol al lui Sigmund Freud, despărțindu-se de acesta în unele interpretări ale fenomenelor psihice, înlocuind, de pildă, ideea de

libido cu aceea de „inconștient ancestral”. Identifică tipurile psihologice de introvertit și extravertit. Lucrări: „Tipuri psihologice”, „Despre psihologia inconștientului”, „Psihologie și alchimie”.

Jung analizează, în acest fragment, visele „simbolice”, de regulă primul vis pe care și-l poate aminti un om, cu dispoziția de a-l povesti cu plăcere. Aceste vise cuprind „plăsmuiri simbolice ce apar și în istoria spiritului uman”, fără însă ca subiectul să aibă vreo idee despre paralelismul posibil cu semnificațiile lui mitice, cu acele motive preluate din mit, „mitologemele,



căroră le dau numele de arhetipuri.“. În vis se deschide falia atemporală ce activează vechi mituri, pentru că aceste „forme specifice și comportamente plastice [...] se regăsesc, sub forme similare, nu numai în toate timpurile și zonele, ci și în vise, fantezii, viziuni și obsesii individuale“. (H.S.)

*Manualul NICULESCU*

## ION HELIADE-RĂDULESCU

### Visul

Visul din poezia lui Heliade Rădulescu e o regresie la vârsta copilăriei: „Ce noapte variată! ce groaznică vedere!/ Stăi! Îmi aduc aminte: în vis eu mă făceam/ C-aș fi fost prunc, îmi pare, și fără griji, durere,/ În casa părintească cu grijă mă creșteam.“. Versurile traduc inconsistența imaginilor fulgurante ale visului: neliniștea somnului („noapte variată“), spaime inexplicabile („groaznică vedere“), stinse apoi în liniștea și lipsa de griji a vârstei infantile. (H.S.)

*Manualul NICULESCU*

## MIHAI EMINESCU

### Vis

Mihai Eminescu acordă viselor funcții poetice preelaborate. Nu avem aici, în poezia „Vis“, simpla relatare a unei evaziuni nocturne, ci stilizarea câtorva motive poetice profunde. Chiar lumea visului, în regimul nocturn al imaginii, este un spațiu al imaginației, pelungind efortul de creație din starea de veghe: „Ce vis ciudat avui, dar visuri/ Sunt ale nopților făpturi;/ A nopții minte le scornește/ Le spun a nopții negre guri.“. Făpturile nopții plutesc pe un râu ce seamănă cu Styxul: „Pluteam pe-un râu. Sclipiri bolnave/ Fantastic trec din val în val,/ În urmă-mi noaptea de dumbrave,/ Naintea-mi domul cel regal.“. Drumul sinuos al apei duce către o insulă îndepărtată, simbol al reclusiunii și al retragerii din lume: „Căci pe o insulă în farmec/ Se nălță negre, sfinte bolți,/ Și luna murii lungi albește,/ Cu umbră împle orice colț.“.

În acest spațiu întunecat, bizar, cu semne de sfinți și undiri de muzică funebră, are loc întâlnirea cu sine, dar sub semnul morții, dublul său având imaterialitatea voievodală a entităților din altă lume: „Acum de sus din chor apasă/ Un cântec trist pe murii reci/ Ca o cerșire tânguioasă/ Pentru repaosul de veci.// Prin tristul zgomot se arată,/ Încet, sub vâl, un chip ca-n somn;/ Cu o făclie-n mâna-i slabă —/ În albă mantie de domn.// Și ochii mei în cap îngheață/ Și spaima-mi sacă glasul meu./ Eu îi rup vâlul de pe față.../ Tresar — încremenesc — sunt eu!“ (H.S.)

*Manualul NICULESCU*

## G. CĂLINESCU

### Enigma Otiliei

Textul din romanul „Enigma Otiliei“ prezintă un vis de dimineață, de trezire, un fel de *Morgenstimmung*, o „dispoziție matinală“, o „stare de spirit aurorală“, pe care o trăiește Felix, personajul principal, sub efectele sonore ale apăsării, în ritm de *allegro moderato*, a clapelor de pian. Valul de sunete se transpune în imagini marine, în „diguri lungi pe care se spargeau mari valuri, debutând cu urlete și scurgându-se sfărâmat cu zornăitul unei grindini de sticlă.“ Este primul impact al lumii reale asupra celei din vis, pe o stare generală de liniște interioară, care modelează imaginile, filtrate prin efectele unui difuz sentiment erotic. Apele se



retrag apoi, lăsând la vedere stânci submarine, transformate însă în turlă de biserici, înscrise în același registru sonor, căci în ele „se clătinău clopote de toate mărimile, scoțând valuri de sunete, mai apropiate sau mai îndepărtate”. Metamorfozele fluide ale visului continuă, clopotnițele luând formă umană, devenind dansatori, în mijlocul cărora valsează Otilia: „Clopotnițele se prefăcură în dansatori, acoperiți din cap până-n picioare de zurgălăi, în fața cărora Otilia se învârtea cu niște castaniete în mână.”.

Felix încearcă să păstreze visul, lucru imposibil, personajul alunecând încet în planul real și identificând sursa sonoră care l-a declanșat.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex./ p. 146. În luna august 2000, un post de televiziune a prezentat imagini filmate de un amator care pretindea că a asistat la un fenomen ciudat; el înregistrase pe peliculă o lumină alb-argintie, ca un glob care se mișca neregulat pe cer. La un moment dat, lumina a dispărut brusc. Ce credeți: a) era un OZN; b) era un truc, realizat cu o lanternă; c) era unul dintre multe fenomene naturale, necunoscute încă omului.

S-ar putea să fi fost un fenomen necunoscut încă omului sau, de ce nu, un obiect zburător neidentificat. OZN-urile apar în diverse zone ale lumii. În Siberia, aproape de Vladivostok, în 1981, pe 29 ianuarie, pe înălțimea 611, se prăbușise un OZN, cu viteza de 65 de kilometri pe oră. Obiectul zburător survolase zona zile în șir cu 60 de km/h, excluzându-se astfel posibilitatea unui balon rătăcit; sferele, plasele, materiale misterioase fuseseră recuperate. Resturile fuseseră strânse și analizate de serviciile secrete, depozitate apoi în diverse arhive. Martorii spuneau că nenumărate OZN-uri reveniseră să controleze zona, având reflectoare care luminau doar în momentul când atingeau solul. La Woodbridge, Suffolk, Bentwaters se observase un OZN cu miez negru, înconjurat de o aură luminoasă. Aflat în dificultate, obiectul se împărțise în alte cinci obiecte, răspândindu-se cu viteză mare. Cu trei zile înainte, patrulile din jurul bazei observaseră un tetraedru cu latura de 2,7 metri.

OZN-urile au un câmp electromagnetic extrem de puternic, care poate duce la oprirea motoarelor de mașini sau la pierderi de memorie din partea celor care pretind că au fost răpiți la bordul unor astfel de nave performante... (H.S.)

#### **ADDENDA**

N. Vaschide, 1977

„Între vis și viața trează sunt și stări intermediare, din care reveria este una dintre cele mai tipice. Analiza nu apropie oare visul de stările de reverie? Felul cum se face trecerea de la viața trează (viața reală, lucidă, dirijată de noi după plan prin conștiință) la somn, ne dă explicarea întregii construcții a țesăturii viselor.”

*Manualele CORINT 2, NICULESCU*

## **PETRE ISPIRESCU**

### **Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte**

**PETRE ISPIRESCU** (1830-1887). Scriitor, folclorist și tipograf. Ascultă, în copilărie, de la părinți sau de la clienții tatălui său (avea o frizerie), multe creații populare, mai ales basme. Nu poate, din cauza lipsurilor materiale, să-și desăvârșască pregătirea prin școală, fiind nevoit de la 12 ani să-și asigure existența. Intră, de

aceea, ucenic la o tipografie, ajungând cu timpul să fie proprietar sau conducător al unor astfel de întreprinderi: Naționalul, Tipografia Statului, Tipografia Academiei Române. Scrie versuri și proză memorialistică, având o valoare îndoielnică, adevăratul său talent manifestându-se în culegerea basmelor populare, al căror limbaj îl stă-



pânea ca un autentic povestitor anonim. Prima culegere de basme o tipărește în anul 1862, consacrarea fiindu-i asigurată de „Legende și Basmele românilor. Ghicitori și proverburî”,

volumele I-II (1872-1876). Petre Ispirescu a publicat 70 de basme, unele cuprinzând cele mai vechi variante românești și motive universale incluse în acestea.

În celebra lucrare „Basmele române” (1895), Lazăr Șăineanu clasifică primul basm al lui Petre Ispirescu, „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”, publicat în revista „Țăranul român” în anul 1862, în „Tipul zânelor promise”: „Motivul inițial – a promite copilului o zână, ca să înceteze a plânge – care revine adesea în poveștile noastre, nu l-am întâlnit în nici una din colecțiunile străine de basme. El merită dar o atenție cu atât mai mare, cu cât pentru unele din variantele acestui grup n-am putut da de versiuni paralele la alte popoare. Astfel este întâiul basm din Ispirescu «Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte», care, sub forma-i integrală, pare a fi necunoscut în literatura folclorică europeană.”. Constantin Noica îl numește „basmul ființei”, tema lui atingând una dintre cele mai grave probleme ale omului: încercarea de a evita destinul defavorabil și moartea, prin întoarcerea la originile Ființei, într-un spațiu-timp în care curgerea temporală se anulează.

Structural, basmul urmează funcțiile (secvențele) obișnuite ale acestei specii literare, incipitul proiectând acțiunea, printr-o formulă inițială tipică, într-un timp fabulos, nedeterminat, acel *in illo tempore* al miturilor și al legendelor: „A fost odată ca niciodată; că de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea plopșorul pere și răchita micșunele; de când se băteau urșii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau, înfrățindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci și nouă de oca de fier și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești./ De când se scria musca pe părete,/ Mai mincinos cine nu crede.”.

Narațiunea începe cu motivul împăratului fără copii: „A fost odată un împărat mare și o împărăteasă, amândoi tineri și frumoși, și, voind să aibă copii, a făcut de mai multe ori tot ce trebuia să facă pentru aceasta; a îmblat pe la vraci și filosofi, ca să caute la stele și să le ghicească dacă or să facă copii; dar în zadar.”. În cele din urmă, găsesc un unchiș priceput, însă acesta le cere să se ducă la el și le dă avertismente al căror sens nu este luat încă în serios: „... numai un copil o să faceți. El o să fie Făt-Frumos și drăgăstos, și parte n-o să aveți de el. Luând împăratul și împărăteasa leacurile, s-au întors veseli la palat și peste câteva zile împărăteasa s-a simțit însărcinată. Toată împărăția și toată curtea și toți slujitorii s-au veselit de această întâmplare.”. La naștere însă, copilul începe să plângă, refuzând să vină pe lume; împăratul reușește să-l liniștească numai în momentul când îi promite Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.

Personaj tipic de basm, copilul creștea și învăța într-o lună cât alții într-un an, iar „împăratul murea și învia de bucurie”. La cincisprezece ani, băiatul îi cere împăratului să-i dea ceea ce îi promisese, „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte”, lucru imposibil pentru o ființă pământească. De aceea, Făt-Frumos ia pe cont propriu acțiunea, care va constitui, până la urmă, aventura vieții sale, o aventură eșuată, nu numai a sa, ci, de fapt, a destinului uman, înfrânt încă o dată în încercarea temerară de a învinge fenomenul ireversibil al morții. Calul năzdrăvan este, și în acest basm, animalul care îl călăuzește pe Făt-Frumos pe cărări necunoscute. Alegerea lui urmează un ritual bine cunoscut:

„Apoi, Făt-Frumos se duse în grajdurile împărătești unde erau cei mai frumoși armăsari din toată împărăția, ca să-și aleagă unul; dar, cum punea mâna și apuca pe câte unul de coadă, îl trântea, și astfel toți caii căzură. În sfârșit, tocmai când era să iasă, își mai aruncă ochii o dată prin grajd și, zărind într-un colț un cal răpciugos și bubos și slab, se duse și la dânsul; iar când puse mâna pe coada lui, el își întoarse capul și zise:

– Ce poruncești, stăpâne? Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a ajutat să ajung ca să mai puie mâna pe mine un voinic.



Și înțepenindu-și picioarele, rămase drept ca lumânarea.“

Calul năzdrăvan este un mijloc fantastic de deplasare în lumea basmului, care se regenerează prin metode speciale, cerându-i lui Făt-Frumos să-l hrănească timp de șase săptămâni cu mâna lui, dându-i orzul fiert în lapte. Totodată, calul îi cere să caute hainele și armele împăratului de când era flăcău, pe care eroul, într-un tipic **efort inițiativ**, le curăță cu propriile mâini: „Se apucă însuși cu mâna lui să le curețe de rugină și, după șase săptămâni, izbuti a face să lucească armele ca oglinda. Totodată îngriji și de cal, precum îi zisese el. Destulă muncă avu; dar fie, că izbuti.“. Calul însuși, folosind puterile ascunse ale lumii căreia îi aparține, se regenerează în mod spectaculos: „Când auzi calul de la Făt-Frumos că hainele și armele sunt bine curățate și pregătite, odată se scutură și el, și toate bubele și răpciuga căzură de pe dânsul și rămase întocmai cum îl făcuse mă-sa, un cal gras, trupeș și cu patru aripi.“.

Făt-Frumos este pregătit astfel pentru călătorie, pe care, urmându-și destinul ce ține de legile altei lumi, o începe fără părere de rău pentru ce lasă în urmă: „A treia zi de dimineață, toată curtea și toată împărăția era plină de jale. Făt-Frumos, îmbrăcat ca un viteaz, cu paloșul în mână, călare pe calul ce-și alesese, își luă ziua bună de la împăratul, de la împărăteasa, de la toți boierii cei mari și cei mici, de la ostași și de la toți slujitorii curții, carii, cu lacrămile în ochi, îl rugau să se lase de a face călătoria aceasta, ca nu care cumva să meargă la pieirea capului său; dar el, dând piteni calului, ieși pe poartă ca vântul, și după dânsul carăle cu merinde, cu bani și vreo două sute de ostași, pe care-i orânduise împăratul ca să-l însoțească.“. După ce trec de hotarele împărăției, soldații sunt trimiși înapoi, Făt-Frumos eliberându-se de tot ce e lumesc: își împarte averea pe la ostași și oprește merinde numai cât să ajungă pentru el și pentru cal. Începe acum o **cursă cu obstacole**, cu încercări pe care feciorul de împărat le trece prin vitejie și cu ajutorul calului năzdrăvan.

După trei zile și trei nopți, ajunge pe o câmpie întinsă, un adevărat tărâm al morții, cu o mulțime de oase umane, semn că mulți temerari trecuseră pe acolo. Calul năzdrăvan îl sfătuiește pe Făt-Frumos să se pregătească de luptă și să fie gata să o săgeteze pe Gheonoaie și să o omoare. Gheonoaia este o ființă supranaturală, care odată fusese „femeie ca toate femeile“, dar nu-și ascultase părinții și devenise astfel o lighioană monstruoasă. Lupta este scurtă:

„Și când venea ea, nene, doboră copacii: așa de iute mergea; iar calul se urcă ca vântul până cam deasupra ei și Făt-Frumos îi luă un picior cu săgeata și, când era gata a o lovi cu a doua săgeată, strigă ea:

— Stăi, Făt-Frumos, că nu-ți fac nimic!“.

Pentru încredere, Gheonoaia îi dă scris cu sângele ei, iar Făt-Frumos se îmbunează și îi pune la loc piciorul smuls cu săgeata: „Dar pe când se aflau la masă și se chefuiau, iară Gheonoaia gemea de durere, deodată îi scoase piciorul pe care îl păstra în traistă, i-l puse la loc și îndată se vindecă.“

Deși Gheonoaia îi promite de soție pe una din cele trei fete ale ei, „frumoase ca niște zâne“, Făt-Frumos pleacă mai departe, întâlnind alt tărâm, jumătate pârjolit, jumătate înflorit, fapt lămurit de cal, ca un adevărat cunoscător al locurilor ascunse:

„— Aici suntem pe moșia unei Scorpii, soră cu Gheonoaia; de rele ce sunt, nu pot să trăiască la un loc; blestemul părinților le-a ajuns, și d-aia s-au făcut lighioi, așa precum le vezi; vrăjmășia lor e groaznică, nevoie de cap, vor să-și răpească una de la alta pământ; când Scorpia este necăjită rău, varsă foc și smoală; se vede că a avut vreo ceartă cu soră-sa și, viind s-o gonească de pe tărâmul ei, a pârilit apa pe unde a trecut; ea este mai rea decât soră-sa și are trei capete. Să ne odihnim puțin, stăpâne, și mâine dis-de-dimineață să fim gata.“.

Sosirea Scorpiei este la fel de furtunoasă: „Scorpia, cu o falcă în cer și cu una în pământ și vărsând flăcări, se apropia cu vântul de iute; iară calul se urcă repede ca săgeata până cam deasupra și se lăsă asupra ei cam pe deoparte. Făt-Frumos o săgetă și îi zbură un cap; când era să-i mai ia un cap, Scorpia se rugă cu lacrimi ca să o ierte, că nu-i face nimic și, ca să-l



încredinjeze, îi dăte înscris cu sângele ei.". Scorpiea îl ospătează și ea pe Făt-Frumos, chiar mai mult decât Gheonoaia, și, drept mulțumire, Făt-Frumos îi lipește capul la loc.

Regresia eroului către timpul primordial se produce, așadar, prin parcurgerea în sens invers a diferitelor stadii de animalitate pe care le-a străbătut omenirea. Dincolo de tărâmul Scorpiei se află, în adevăr, Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, dar acest tărâm fabulos este înconjurat „cu o pădure deasă și înaltă, unde stau toate fiarele cele mai sălbatice din lume“. Ultima încercare a lui Făt-Frumos este să răzbată către tărâmul fermecat, calul trecând pe deasupra pădurii: „— Stăpâne, strânge chinga cât poți de mult, și încălecând, să te ții bine și în scări, și de coama mea; picioarele să le ții lipite pe lângă suptioara mea, ca să nu mă zăticnești în zborul meu.“.

Palatul la care ajung este un dom atemporal, de o măreție strălucitoare: „Se urcară în sus și văzură palatul strălucind astfel, de la soare te puteai uita, dar la dânsul ba. Trecură pe deasupra pădurii și, tocmai când erau să se lase în jos la scara palatului, d-abia, d-abia atinse cu piciorul vârful unui copaci și dodată toată pădurea se puse în mișcare; urlau dobitoacele, de și se făcea părul măciucă pe cap. Se grăbiră de se lăsară în jos; și de nu era doamna palatului afară, dând de mâncare puilor ei (căci așa numea ea lighionile din pădure), îi prăpădea negreșit.“. Aici este ținutul numit Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte. Locuitoare ale acestuia sunt trei femei tinere, de o frumusețe fără seamăn. Povestitorul le numește, de altfel, zâne: „Stăpâna era o zână naltă, supțirică și drăgălașă și frumoasă, nevoie mare! Cum o văzu Făt-Frumos, rămase încremenit.“. Zâna are două surori, la fel de tinere și de frumoase.

Ținutul este de o frumusețe paradiziacă, vremea aici părând că și-a încetat nesfârșita curgere. Făt-Frumos poate să meargă peste tot, cu excepția unui singur loc, Valea Plângerii. Între timp, fiul de împărat se însoțește cu fata cea mică. Aici, timpul se rotește în gol, creând un cerc atemporal, cvasirelativist, determinând tinerețea personajelor și reversibilitatea acțiunilor: „Petrecu acolo vreme uitată, fără a prinde de veste, fiindcă rămăsese tot așa de tânăr, ca și când venise. Trecea prin pădure, fără să-l doară măcar capul. Se desfăta în palaturile cele aurite, trăia în pace și în liniște cu soția și cumnatele sale, se bucura de frumusețea florilor și de dulceața și curățenia aerului, ca un fericit.“.

Întâmplarea face ca eroul să calce pe tărâmul interzis, fapt care îl scoate din starea de amnezie creată de oprirea timpului: „Jeșea adesea la vânătoare; dar, într-o zi, se luă după un iepure, dăte o săgeată, dăte două și nu-l nimeri; supărat, alergă după el și dăte și cu a treia săgeată, cu care îl nimeri; dară nefericitul, în învălmășeală, nu băgase de seamă că, alergând după iepure, trecuse în Valea Plângerii.“. Nimic nu-l mai poate vindeca de nostalgia creată de amintirea propriilor origini: „Luând iepurile, se întorcea acasă; când, ce să vezi d-ta? deodată îl apucă un dor de tată-său și de mumă-sa. Nu cuteză să spună femeilor măiestre; dară ele îl cunoscără după întristarea și neodihna ce vedea într-însul.“.

Calul și cele trei femei nu reușesc să-l convingă să rămână, cunoscând, din acest dom atemporal, evoluția evenimentelor în timpul obișnuit, ireversibil. Decalajul temporal ce se instituie între timpul petrecut în locul numit Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte și lumea reală este enorm. Oamenii întâlniți pe drumul de întoarcere nu auziseră nici de Scorpie, nici de Gheonoaie: „Ajunseră în locurile unde era moșia Scorpiei; acolo găsiră orașe; pădurile se schimbaseră în câmpii; întrebă pre unii și pre alții despre Scorpie și locuința ei; dar îi răspunseră că bunii lor auziseră de la străbunii lor povestindu-se de asemenea fleacuri.“. La moșia Gheonoaiei se întâmplă același lucru, iar eroul îmbătrânește treptat, supus fluxului dezlănțuit al timpului, înainte oprit, inexistent: „Nu se putea domiri el: cum de în câteva zile s-au schimbat astfel locurile? Și iarăși supărat, plecă cu barba albă până la brâu, simțind că îi cam tremurau picioarele, și ajunse la împărăția tătâne-său. Aici alți oameni, alte orașe, și cele vechi erau schimbate de nu le mai cunoștea. În cele mai de pe urmă, ajunse la palaturile în cari se născuse.“. Calul năzdrăvan, un indicator al potențialului biotemporal al eroului, îl avertizează că aici este punctul terminus,



de unde încă mai poate fi salvat, dar repede, entropia timpului ireversibil apropiindu-se de punctul maxim. Calul pleacă de altfel extrem de repede când Făt-Frumos refuză întoarcerea:

„Cum se dete jos, calul îi sărută mâna și îi zise:

– Rămâi sănătos, că eu mă întorc de unde am plecat. Dacă poștești să mergi și d-ta, încalecă îndată și aidem!

– Du-te sănătos, că și eu nădăjduiesc să mă întorc peste curând.

Calul plecă ca săgeata de iute.“

Calul aparține lumii eterne, atemporale, care nu mai poate acționa și asupra eroului, întrucât soarta acestuia fusese pecetluită în momentul pătrunderii în Valea Plângerii. Destrămarea temporală a acționat în continuare în lumea reală, eroul fiind așteptat cu ultime speranțe de propria moarte, accelerată din cauza diferenței temporale între tărâmul etern și cel al timpului liniar. E un **timp în oglindă**, simetric, care conduce eroul până la retragerea definitivă în neantul din care se născuse: „Văzând palaturile dărâmate și cu buruieni crescute pe dânsle, ofta și, cu lacrimi în ochi, căta să-și aducă aminte cât era odată de luminate aste palaturi și cum și-a petrecut copilăria în ele; ocoli de vreo două-trei ori, cercetând fiecare cămară, fiecare colțuleț ce-i aducea aminte cele trecute; grajdul în care găsisese calul; se pogorî apoi în pivniță, gârliciul căreia se astupase de dărămurile căzute.

Căutând într-o parte și în alta, cu barba albă până la genunchi, ridicându-și pleoapele ochilor cu mâinile și abia umblând, nu găsi decât un tron odorogit; îl deschise, dară în el nimic nu găsi; ridică capacul chichiței, și un glas slăbănogit îi zise:

– Bine ai venit, că de mai întârziai, și eu mă prăpădeam.

O palmă îi trase Moartea lui, care se uscaser de se făcuse cârlig în chichiță, și căzu mort, și îndată se și făcu țărână.

Iar eu încălecai p-o șea și vă spusei dumneavoastră așa.“

Formula finală are aici, față de alte basme, un rol în plus, sugerând propria revenire a ascultătorilor din timpul fabulos al povestirii în timpul liniar, ireversibil. Într-un fel, asupra lui Făt-Frumos acționează paradoxul temporal al lui Langevin: eroul pătrunde într-un tărâm în care timpul devine circular, se dilată la infinit și, revenit într-un spațiu limită, unde povara temporală se acumulează enorm, se întoarce în neființă. Moartea însăși este, în acest basm, un personaj muritor, atemporalitatea simbolică în care se înscrie basmul „**Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte**“ sugerând, în mod logic, chiar moartea morții. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (NICULESCU)*

**Ex./ p. 156.**

• Pregătirea eroului pentru marea călătorie cuprinde acțiuni specifice basmului popular. Prezentați câteva dintre ele. Între acestea, notă discordantă face pregătirea calului. În majoritatea basmelor, calul răpciugos este hrănit cu jăratec. În cazul de față prințul își revitalizează animalul cu orz fiert în lapte, timp de șase săptămâni.

Calul este un personaj rămas din vremuri arhaice, cu puteri de immortalizare. Numărul magic este, de astă dată, șase, iar hrana folosită este orzul fiert în lapte. Înlocuirea jăratecului cu orzul fiert în lapte folosește o altă simbolistică, făcând trimitere către elementul teluric, în acest caz, regenerarea fiind de natură bioenergetică. Animalul năzdrăvan folosește energiile ascunse ale universului atât pentru propria regenerare, cât și pentru a ajunge în tărâmul Tinereții fără bătrânețe și vieții fără de moarte.

• Cum interpretați acest amănunt? Constantin Noica, în volumul „Sentimentul românesc al ființei“, asociază aceste detalii cu ritualurile înmormântării.

Vi se pare îndreptățită ideea? Argumentați.



Ideea de hrănire a calului timp de șase săptămâni cu orz fiert în lapte ar putea sugera o înmormântare ritualică, de fapt o ocultare a calului, în vederea reînnoirii imortalizării sale. Calul este un animal metamorfozabil: el poate să ia orice înfățișare, pentru a se adapta oricărei împrejurări și vremurilor pe care le trăiește, în care prezența divinului este mai puțin vizibilă.

- Ca în toate basmele, și aici eroul are de trecut cele trei obstacole capitale. Care sunt acestea? Dintre ele, pădurca cu fiarele cele mai sălbatice din lume, „care ziua și noaptea păzesc cu nedormire“, pare a fi cea mai teribilă. În mitologia românească există credința că între lumea oamenilor și rai se află o punte păzită de animale și care se întinde peste o apă neagră în care sălășluiesc monștrii iadului.

Vi se pare înrudită această viziune cu cea din basm?

Între lumea reală, ordonată de timpul liniar și ireversibil, și lumea atemporală, a zânelor, a timpului fără timp, trebuie să existe o graniță de netrecut, la fel cum între lumea profană și Olimpul zeilor greci sau Walhalla zeilor germanici sau chiar paradisul celtic al lui Cuchulainn existau granițe de netrecut. În primul caz, Olimpul era situat în nori, în al doilea, paradisul era departe, în tărâmurile de gheață, dincolo de lumea fizică, iar în al treilea caz, al paradisului celtic cu femei frumoase și mereu tinere, cu castele de metal, granițele erau date de spații percepute ca o mare imensă. În acest caz, granița tărâmului atemporal poate fi trecută numai de calul năzdrăvan, fiind păzită de animale neîmblânzite. Faptul că animalele păzesc cu nedormire ziua și noaptea arată un potențial bioenergetic ieșit din comun.

- Ce sens ar mai avea faptul că hotarul dintre lumi este păzit de fiarele neîmblânzite?

În lumea atemporală nu poate pătrunde oricine. Făt-Frumos este însă un privilegiat, fiind sortit să ajungă în acest tărâm încă de la naștere. Acest fapt este demonstrat de calitățile ieșite din comun ale eroului, specifice unui personaj fabulos. Fiarele neîmblânzite fac o selecție a celor care pătrund în tărâmul fermecat. Totodată, calul e un animal fantastic din aceeași categorie cu păzitorii tărâmului atemporal. Calul are și funcția de cartograf spațio-temporal al universului arhaic, deoarece cunoaște moșia Gheonoaiei și a Scorpiei, dar și faptul că lumea oamenilor, așa cum o știa Făt-Frumos, a dispărut de sute de ani.

- Cea mai interesantă parte a basmului o constituie cea care prezintă lumea Tinereții fără bătrânețe... Palatul zânelor este așezat lângă valea în care eroului i se revelează moartea, sau lumea ființei sale, care înseamnă asumarea morții, Tinerețea... este prezentată ca o ființă („Căutăm Tinerețe fără bătrânețe...; aici este“), iar spațiul pare intrat în inerție, în singurătate și în amnezie senină. Celor trei zâne, simboluri ale tinereții veșnice, „li se urase stând tot singurele“; de aceea eroul își face intrarea în acest spațiu prin intermediul cuvântului: el își spune povestea și risipește urâtul și singurătatea zânelor. [...]

Prințul trebuie să-și construiască o devenire în ordine umană, ceea ce presupune dragoste și nuntă. Căsătoria cu zâna cea mică reprezintă o aberație în această lume de abstenență și uitare.

Spațiul Tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte este unul neobișnuit, marcat de inelul atemporal al timpului complex care curge în gol. Spațiul este intrat în inerție, pentru că devenirea, transformarea ființelor sub influența timpului liniar devastator nu mai acționează. Amnezia este o altă condiție a existenței în aceste tărâmurile, pentru că amintirea se instituie ca urmare a efectelor trecerii timpului. Cum timpul nu există, rotindu-se în gol, decelarea între timpurile trecut, prezent și viitor se anulează. Sosirea prințului semnifică o ieșire din monotonicitate, o trecere la un alt nivel. Prezența morții alături de tărâmul existenței veșnice relevă caracterul antinomic al lumii, polarizarea ordinii universale atotputernice.

Cuvântul este, în sens primordial, generator de Logos, de aceea Făt-Frumos pătrunde în acest tărâm cu ajutorul lui. Zâna îl privește cu milă, ceea ce sugerează cunoașterea destinului său,



pentru că ea vede în viitor, știind de fapt că va păși în Valea Plângerii, unde sunt depozitate amintirile sale.

Căsătoria cu zâna presupune o schimbare a ordinii atemporale, nicidecum o transformare a zânelor în ființe muritoare. Ele rămân atemporale, fiind apărate de trecerea neiertătoare a timpului liniar. Că este așa, o demonstrează faptul că eroul moare în momentul întoarcerii pe cărările natale, îmbătrânind brusc, acumulând, prin urmare, întreaga entropie temporală de care fusese protejat până atunci.

• Ce credeți, în această lume a perfecțiunii, nu cumva, prin venirea sa, prințul distruge echilibrul?

Echilibrul zânelor nu este distrus de venirea prințului, pentru că lanțul atemporal, odată inițiat, se poate repeta la nesfârșit până în momentul când prințul se întoarce acasă, după ce fusese prins de mrejele amintirii din Valea Plângerii. Și poate că se repetase chiar înainte ca prințul să vină, dovadă fiind faptul că zâna își dă seama încă de la început că Făt-Frumos avea să fie prins de sentimentele sale omenești în momentul în care avea să fie copleșit de amintiri. Siguranța de care dă dovadă zâna se explică tocmai prin existența unui timp potențial-viitor, contopit însă într-un moment unic.

• Expuneți pe scurt evenimentele care duc la declanșarea dorului de casă.

Prințul ajunge într-un loc interzis, un izvor regenerator al amintirilor pierdute. Locul îi redeșteaptă amintiri irepresibile, care duc la reintegrarea în timpul-spațiu ireversibil, la îndepărtarea amneziei eroului. Această incompatibilitate între timpul-spațiu circular, atemporal, și timpul-spațiu ireversibil determină ruptura de ținutul Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte. Valea Plângerii este un loc al anamnezel, al redobândirii de către erou, în plan spiritual, a condiției de muritor.

• Reîntors în lumea sa, prințul îmbătrânește și își găsește moartea. Interesant este că, înainte de a se despărți de calul călăuzitor, face o promisiune surprinzătoare: „Du-te sănătos, că eu nădăjduiesc să mă întorc peste curând.” Cum interpretați această secvență? Are prințul revelația că dincolo de moarte se află eternitatea, ordinea generală a celor trei zâne? Se referă la faptul că sufletul său va fi îndrumat în lumea morților de cal, ca animal psihopomp ce este?

Eroul va deveni nemuritor în plan spiritual, moartea însemnând ruperea legăturii cu lumea material-energetică reală. Iluzia trăită de prinț este a lumii temporale, pentru că, în momentul în care a pătruns în Valea Plângerii (o metaforă a lumii ființelor muritoare) este cuprins de amintiri, de imagini ale vieții reale, care provoacă un dezechilibru în această rotire în gol a timpului. Condiția era ca eroul să nu-și amintească de trecut, pentru că astfel se recunoaște existența trecutului, a prezentului și a viitorului, în timp ce, în lumea circulară din atimp, cele trei noțiuni se contopesc. Chiar cuvântul „curând” pe care îl invocă eroul este revelator pentru iminența morții. Ideea că se va întoarce curând se referă la părăsirea lumii reale și la trecerea în stadiul de ființă eterică, spirituală. Ordinea dobândită astfel este a imaterialului ce generează materialul. Se știe că în unele mituri eroul trebuie să dispară în plan material pentru a deveni nemuritor într-un alt plan al existenței. Un lucru similar se întâmplă și în cazul lui Făt-Frumos, iar vehiculul de transport al sufletului este, în acest caz, calul, vehiculul fantastic de translație între cărări, care măsoară, totodată, și potențialul bioenergetic al eroului.

Ex. 2/ p. 157. Faceți o interpretare a basmului, pornind de la următoarele întrebări:

De ce prințul nu vrea să se nască până ce nu i se va promite tinerețea veșnică?

În ce circumstanțe zâna îl privește cu milă, iar moartea îi dă o palmă? Cum interpretați?

Ce semnificație are precizarea că prințul trebuie să-și întâlnească moartea sa, iar nu moartea în general?

Care este mesajul basmului? Ce îl așteaptă pe prinț dincolo de moarte: paradisul,



infernul, lumea celor trei zâne? Și-a ratat cumva trăirea?

Tinerețea veșnică și eludarea bătrâneții constituie, în genere, condiția ce face deosebirea între lumea timpului liniar, o Vale a Plângerii în sens metaforic, și lumea paradiziacă, în care totul se întâmplă fără a se crea fenomenul de ireversibilitate. Lumea reală presupune existența morții, a bătrâneții și a bolilor, în timp ce lumea paradiziacă semnifică fericirea eternă.

Zâna îl privește cu milă, pentru că prevede fatalitatea pătrunderii omului într-o zonă interzisă, amintirile și firea pământească dictându-i să se întoarcă. Moartea îi va da o palmă, trimițându-l în lumea imaterială, a umbrelor. Faptul că moartea este individualizată, devenind a sa, demonstrează că nu toate ființele sunt muritoare, că există ființe dincolo de moarte și de timpul obișnuit. Mesajul basmului este că omul obișnuit nu poate dobândi nemurirea atâta timp cât spiritul și simțurile îl trădeză, nefiind obișnuite cu percepția timpurilor ireale. (H.S.)

#### ADDENDA

Constantin Noica, 1978

„În fața basmului acestuia nu poți fi decât uimit. Este o atât de reușită cumpănire între extreme, este apoi o atât de riguroasă afirmare ontologică – și cum se va vedea, o afirmare a ființei adevărate, nu a celei instituite într-o vană zonă de veșnici –, este, în sfârșit, o atât de fericită expresie, încât o clipă rămâi, în fața lui, ca în fața unui dar nesperat al culturii noastre folclorice adus umanității. Cine l-a plăsmuit? Unde își are echivalent? Căci ar trebui să aibă unul, în literatura mondială a basmelor.“

Lucia Cireș, 1979

„Basmelor lui I.(spirescu) reprezintă un bogat material de studiu pentru cunoașterea culturii noastre populare și pentru cercetarea comparativă a motivelor și variantelor în spațiul universal. Fondul general uman și larga lor accesibilitate au permis reintegrarea basmelor în circuitul folcloric. Devenite clasice, ele au contribuit, alături de operele marilor scriitori, la formarea limbii noastre literare.“

### Concepte operaționale

**BASM.** Termenul provine din v. sl. *basnă*, „născocire, scornire“, dar și „fabulă, descântec“. Este, alături de povestire, snoavă și legendă, una dintre cele mai vechi specii ale literaturii orale, semnalată încă din antichitate, răspândită într-un număr enorm de variante la toate popoarele. După caracteristicile personajelor, specificul și tematica acțiunii, predominanța elementelor miraculoase sau a aspectelor concrete de viață, basmele se clasifică în **fantastice** (cele mai semnificative și mai răspândite, desprinse de regulă din mit, cu o pregnanță a fenomenelor miraculoase), **animaliere** (provenite din dezvoltarea narativă a legendelor totemice despre animale, chiar despre plante sau unele obiecte simbolice) și **nuvelistice** (având ca punct de pornire snoava, în narațiune semnalându-se o puternică inserție a aspectelor reale, concrete de viață).

Verosimilitatea basmului fantastic trimite spre o vreme îndepărtată, **in illo tempore**, „când o umblat Dumnezău cu Sfântu Pătru pă Pământ, când erau viteji cu urieși“, adică într-un timp mitic. Despre veridicitatea faptelor petrecute într-un timp atât de îndepărtat și insondabil chiar cu percepția omului modern, există accepțiunea: „nu credea nimenea, toată lumea vede că-s bazme de pierdut vremea, poate copiii ăștia mai mici cred c-așa o fost. Nu, ce să crezi în minciuni? Niciodată n-o existat oameni care să creadă, chiar dacă n-o știut carte.“. Inserția în **timpul mitic** este dată de **formulele inițiale și finale**, care fixează **timpul narativ** în care se proiectează acțiunea, iar la sfârșit închide această buclă temporală, prin revenirea în **timpul real**. Formulele pot fi diversificate, uneori foarte expresive și dezvoltate, precizând și atitudinea naratorului față de faptele povestite și caracterul lor miraculos, aproape paradoxal, dar toate au ca nucleu precizarea de ordin temporal: „A fost odată ca nićiodată; că, de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea plopșorul pere și răchita micșunele; de când se băteau urșii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau înfrățindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci și nouă de oca de fier și s-arunca în slava cerului de ne aducea povești. De când scria musca pe perete, / Mai mincinos cine nu încălecai p-o șea și vă spusei dumneavoastră așa; încălecai p-un fus, să fie de minciună cui a spus; încălecai p-o lingură scurtă, să nu mai aștepte nimica de la mine cine-ascultă; iar descălecând de după șea, aștept un



bacșiș de la cine mi-o da: Basm băsmuit./ Gura i-a trosnit/ Și cu lucruri bune i s-a umplut". **Formulele mediane** mențin discursul narativ în același timp al fabulei, făcând conexiunea între secvențele narrative, arătând durata, continuitatea, deplasarea fără sfârșit: „Și se luptară./ Și se luptară./ Zi de vară până seară" sau: „Zi de vară/ Până seară./ Cale lungă./ Să-i ajungă".

Despre originea basmelor au existat mai multe teorii, mai importante fiind: **teoria mitologică**, **teoria antropologică**, **teoria ritualistă** și **teoria indianistă**. Mitul, istoria sacră, înscrisă în timpul „circular, reversibil și recuperabil", vorbește despre zei, despre ființe fantastice, cu abilități pentru călătorii cosmice și terestre. Basmul induce și ideea de lume repetabilă, existentă în **tipare arhaice**, atemporale, încă de la începutul începuturilor. Unele **gesturi** sunt **magice**, cum ar fi scuipatul de trei ori în urmă; la fel, petele de sânge de pe batistă pot arăta că fratele de cruce este mort. Plantele pot adăposti copii: un dafin are în el o fată care iese doar noaptea pentru a culege flori. Zmeii sau balaurii aleargă după carne de om sau o miros fată care iese doar noaptea pentru a culege flori. Zmeii sau balaurii aleargă după carne de om sau o miros fată care iese doar noaptea pentru a culege flori. Unele pedepse, cum ar fi aceea de a de departe când se întorc acasă și aruncă buzduganul de la distanță. Unele pedepse, cum ar fi aceea de a decapita persoana și a o arde, aruncând cenușa în patru direcții, sunt de certă inspirație arhaică, din comunitățile primitive.

Relația dintre basm și mit a fost stabilită de frații Grimm, de Wesselski și de Propp: basmul are ca sursă certă de inspirație mitul, iar cele două specii au existat de la început la popoarele arhaice, uneori confundându-se. Cu timpul însă, mitul a pierdut importanța pe care o avea, prin **degradarea sacrului** și transformarea lui în profan, zeii și eroii mitici fiind înlocuiți cu personaje umane, cu puteri încă supranaturale, în basmul fantastic, sau cu personaje comune, în cel nuvelistic. Pe această pantă a desacralizării, zeitatea supremă a pădurii devine Strâmbă-Lemne, adică un personaj cu puteri specifice mediului în care trăiește, sau un zeu ca Thor din mitologia scandinavă; foarte băutor devine Setilă, în timp ce zeul ubicuu, uriașul care pășește de pe un munte pe altul, devine Munte Vânat, având capacitatea de a fi peste tot, de a sta cu picioarele pe lună și cu capul sub un stejar, calități pe care le întâlnim și la Păsări-Lăți-Lungilă. Teoriile moderne vorbesc de poligeneza basmelor, de originea lor multiplă, de influențele reciproce, ca și de structurarea unei tipologii coerente a acestei specii literare.

Datorită influențelor și interferențelor multiple, precum și datorită unei patine îndelungate a timpului, basmul a devenit o noțiune puternic schematizată, însă verosimilă, în care personajul principal se angajează în lupta dintre bine și rău, trece o serie de obstacole și în cele din urmă iese învingător. Pe acest traseu se ordonează toate secvențele narrative numite de teoria literară **funcții** sau **acțiuni** ale basmului fantastic. Prima secvență, cu rol de **incipit**, fixează și tema basmului, de regulă **repararea unui prejudiciu** pe care forțele răului le aduc lumii: • zmeii fură soarele; • fata de împărat este răpită de un duh rău și închisă într-un castel îndepărtat; • mana cerească dispare; • oamenii sunt loviți de rele; • un împărat trebuie să-și sacrifice fata unui balaur și atunci intervine eroul necunoscut; • fetele sunt răpite de zmei sau de diavoli, în sarcina eroului revenind sarcina recuperării; • zmeii au furat constelațiile de pe cer, lăsând întreaga împărăție în beznă; • în curtea împăratului crește un pom extrem de înalt, iar împăratul promite fata și tronul celui care se va urca până în vârf și îi va culege poamele necunoscute; • ființe necunoscute fură roade de pe holda a trei copii orfani etc. Temele sunt mai puține la număr decât basmele: există circa 600 de tipuri de basme, din care o sută sunt nuvelistice.

Urmează **alegerea unui erou**, numit Făt-Frumos (care o caută pe Ileana Cosânzeana), Țugulea, Prâslea cel Voinic, Greuceanu, Pipăruș, Măzăran, care suportă rigorile unor **încercări** complicate, de multe ori **inițiatice**: este pus să treacă dincolo de o pădure, de un animal fantastic sau unul fictiv, întruchipat de obicei de tată, care își pune fiul la încercare. Apoi eroul își alege **armele** și **vehiculele** necesare pentru a străbate lumea. Cel mai adesea este folosit **calul înaripat**, hrănit fie cu jăratic, fie cu rouă. Calul este asociat cu focul; miturile din America, Oceania și Iakuția vorbesc de eroul care pleacă în cer doar cu ajutorul unui foc, nicidecum cu un cal sau alt animal. Deplasarea eroului se face și cu alte mijloace de transport: bușteanul, corbul, un vultur, corabia sau călăuza.

Pentru a localiza cauza determinantă de rău, eroul apelează la **personaje-ajutant**, de obicei **episodice**, cum sunt Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică, tovarășii năzdrăvani, sau la animale ajutătoare, ca regina albinelor, a furnicilor, corbul, care-i destăinuie cum poate fi remediat răul sau îl ajută efectiv în luptă. **Obiectele năzdrăvane** sunt capabile să ridice păduri în calea urmăritorilor, să invoce spirite, să facă râurile să se umfle. Unele obiecte au capacitatea de a dărua un belșug veșnic, în timp ce apa vie și apa moartă constituie un dublet fără de care mortul nu poate fi înviat. De cele mai multe ori, animalul care servește ca mijloc de transport, de obicei calul năzdrăvan, este folosit și pentru a-l sfătui pe erou, arătându-i cum să depășească obstacolele sau trimițându-l într-un spațiu atemporal, care îl apără de



primejdii. Eroul, de regulă singurul **personaj principal** și titular al basmului, **protagonistul**, întâlnește, în drumul său, o serie de **personaje negative, antagoniste**, cum sunt balaurii, zmeii, Spânul, Muma Pădurii, Gheonoaia, Scorpia, întrupări ale răului care trebuie învins. De cele mai multe ori, protagonistul străbate ținuturi pustii, fără urmă de viață, deșerturi sau păduri petrificate sau tipicele păduri de aramă, de argint și de aur, coboară pe tărâmul celălalt sau pe fundul mării ori urcă într-un copac uriaș, un *axis mundi*, în care întâlnește lumi necunoscute. Câmpurile străbătute au nume diferite: mai întâi este câmpul cu dorul, apoi câmpul cu setea, câmpul cu florile, câmpul cu somnul. Pădurea străbătută este personificată: în momentul în care eroul rupe o creangă din pădure, aceasta țipă. Eroul care va ajunge împărat sau va conduce o împărăție pornește de jos, remarcându-se prin acte de vitejie deosebite, prin protejarea unor personaje supranaturale deghezate tocmai pentru a-i testa virtuțile. Protagonistul se confruntă în luptă dreaptă cu adversarul, îl învinge și pleacă spre casă ori este supus la noi probe inițiatice: trecerea unei ape, pătrunderea într-o cetate, proba mâncării, a cuptorului, a aducerii unor obiecte prețioase sau a unei fete de împărat, a unei zâne. În drumul spre casă, forțele răului acționează din nou, și **fuga magică** a eroului presupune transformarea unui pieptene într-o pădure, a zmeoaicei într-o fântână sau într-un munte de fier. Alteori protagonistul este substituit cu un **fals erou**, care își arogă meritele victoriei, demascarea lui determinând alte probe, trecute în cele din urmă cu succes. **Finalul** basmului este **închis**, aproape mereu același: eroul se căsătorește cu fata de împărat și devine, la rândul lui, împărat, încheind astfel un ciclu inițiativ, pe care nu el îl va mai repeta, ci un alt erou care, în alt basm, va relua scenariul narativ.

**Basmul nuvelistic** este o narațiune cu caracter general, în care evoluția eroului este urmărită din copilărie până la o vârstă a împlinirii în viață. Din om simplu, el ajunge împărat sau dobândește alte mărimi. Eroul combină, în acest tip de basm, inteligența cu viclenia, reușind, în cele din urmă, să depășească orice întâmplare potrivnică. Din punct de vedere al vechimii, basmul nuvelistic este mai recent decât basmul fantastic, marcând și o anume **demitizare a personajului**, care este ales din lumea comună. În literatura română, basme nuvelistice populare sunt cele cu Păcală, Băiet Sărac, iar, de exemplu, basm cult este „**Dănilă Prepeleac**“, de Ion Creangă.

Deși au existat culegeri de basme din perioade mai vechi, interesul pentru creația populară și implicit pentru această specie literară se dezvoltă în romantism. Prima culegere sistematică de basme din literatura europeană este a fraților Jacob și Wilhelm Grimm, „**Das Mädchen**“, din 1812, cu o puternică influență în toată lumea. Francezul Charles Perrault și danezul Hans Chr. Andersen scot și ei la iveală celebrele basme care au încântat copilăria multor generații. La noi, cel mai cunoscut culegător de basme este Petre Ispirescu, care publică între 1872 și 1876 „**Legendele sau basmele românilor**“, lucrare reprezentativă pentru eposul popular românesc. Culegeri de basme publică și Ion Pop Reteganul, Pericle Papahagi, D. Stăncescu. Paralel cu scoaterea în evidență a bogatului fond folcloric autohton, apar și lucrări exegetice asupra basmului, remarcabilă fiind o monumentală carte despre „**Basmele române**“ a lui Lazăr Șăineanu, publicată în anul 1895. G. Călinescu scrie „**Estetica basmului**“ (1965).

**Basmul cult** apare paralel cu efortul de fixare în scris a basmului popular, prin preluarea motivelor și tehnicilor narrative ale acestuia. Chiar culegătorii de folclor devin povestitori, ca în cazul lui Petre Ispirescu, care actualizează și recrează basmul, păstrând funcțiile principale, **formulele fixe, oralitatea**, anumite expresii, dar adăugând o tentă ușor moralizatoare sau aluzii mitologice de sorginte livrescă. Scriitorii devin ei înșiși autori de basme, cunoscuți fiind Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Mihail Sadoveanu.

Basmul cult, împlinit printr-o inserție expresivă specifică stilului marilor scriitori, își armonizează structurile narrative, dobândind unitate și fluentă discursivă, preluând viziunea scriitorului și integrând teme și motive caracteristice ale operei acestuia. Scriitorul respectă de regulă structura și tipologia basmului popular, dar poate aduce modificări ale viziunii naratorului, alternând persoana a treia cu persoanele întâi și a doua, creând o comunicare mai directă cu cititorul și dând uneori o nuanță subiectivă expunerii faptelor. În același timp, se pot identifica particularități ale stilului, modalități portretistice și motive proprii în scenariul basmului, care îi conferă originalitate și atractivitate. Mihai Eminescu face, de pildă, în „**Făt-Frumos din lacrimă**“, numeroase **popasuri descriptive**, în care se recunoaște natura eminesciană din poezie, iar Ion Creangă excelează prin **arta dialogului** și prin **oralitatea** specifice întregii sale opere, dată de o continuă schimbare a planurilor narrative între narator și cititor și prin selecția expresiilor populare strict adecvate respectivei secvențe narrative. Personajele dobândesc și ele particularități comune universului operei: Făt-Frumos din lacrimă este un personaj romantic tentat de



atracția absolutului și de aventură, în timp ce Harap-Alb este un Nică a lui Ștefan a Petrei ghinionist, ușor de păcălit, însă mai norocos decât acesta, pentru că, urmând linia narativă a basmului, iese în cele din urmă din încurcătură. Personajele din basmele lui Caragiale au ceva din „Cănuță, om sucit“, păstrând comicul situațiilor în care se află acesta. Mai pregnant conturate, personajele oferă și prilejul observației psihologice, fiind mai reflexive decât personajul basmului popular, uneori dilematice, înclinate către conflicte lăuntrice, motivându-și acțiunile prin sentimente puternice, mai puțin convenționale.

Basmul cult estompează de cele mai multe ori miraculosul și fantasticul, dându-le o mai mare verosimilitate, și în același timp reduce caracterul convențional al unor secvențe narrative, adăugându-le semnificații și efecte specifice literaturii culte. (Gh.S., H.S.)

**FABULOS.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari“, din fr. *fabuleux*, lat. lit. *fabulosus*, desemnând ceea ce ține de domeniul fabulei, adică al poveștii, al imaginației, al irealului. Se aplică în general legendei și basmului, iar în sens mai apropiat de vremurile noastre poate însemna un produs al imaginației orientate spre enorm, uimitor și incredibil. Fabulosul nu este pe deplin identic cu fantasticul, e cel mult o manifestare secvențială a acestuia, aplicându-se mai cu seamă legendei și eposului popular, precum și scrierilor inspirate din acesta. Fabulosul se manifestă mai mult în basm, ca un fantastic convențional, previzibil, pe când în fantasticul autentic modern desfășurarea epică și fenomenele sunt imprevizibile, insolite. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

## OV. S. CROHMĂLNICEANU

### Roadele unei diplomații chibzuite

OV. S. CROHMĂLNICEANU (1921-2000).

Critic și istoric literar, autor al unor impunătoare sinteze și studii literare, „Literatura română între cele două războaie mondiale“ (trei volume, 1967-1975), „Literatura română și expresionismul“ (1971), „Pâinea noastră cea de toate zilele“ (1981), „Al doilea suflu“ (1989). Ca prozator, debutează editorial cu volumul de scrieri fantastice, cu puternică tentă S.F., „Istorii insolite“ (1980), apoi scrie „Alte istorii insolite“ (1986), în care teme vechi ale literaturii, de sorginte mitologică, sunt adaptate la neobișnuitul progres științific al zilelor noastre și mai ales al viitorului. Omul se află în acerbă concurență cu creierul electronic, existând o teamă intrinsecă de faptul că într-o zi mașinile vor prelua puterea. În povestirea „La Winnipeg, unde nu ne vom mai întoarce niciodată“, un om este confundat cu un android, pentru că nu are puterea de a împușca un mutant de acest fel, după cum i se ceruse de către sortatorii de oameni și de androizi. Acțiunea se petrece într-un viitor îndepărtat, la 26 februarie 2753, prezentând dramea unui medic, Marc Esquirol, care este jefuit de propria sa identitate genetică de către un android, un duplicat al său. În acest fel, el este suspectat a fi androidul și devine un fugar. În „Doamna Bovary în secolul XXX“, Emma va angaja „o androidă“ cu înfățișare blândă, în locul Nastasiei, plecată pentru „recondiționare

genetică“, Charles se plimbă prin galaxie cu „racheta sa rebegită“, pentru a repara pacienții de infarcte și de cancere, iar medicația constă în calmante de „L.S.D.“, din când în când o transfuzie generală, o baie radioactivă de picioare sau absorbții de bacterii teleghidate reparatoare ale țesuturilor“. Povestirea este o reconstruire a romanului flaubertian, în sensul demonstrării provincialității zonelor îndepărtate ale timpului, pentru că, dincolo de orice considerații filozofice, orice societate care nu stăpânește tehnicile imortalizării, folosind o medicină inefficientă, este banală, lipsită de strălucire, imaginată de o minte lentă, poate similară cu a stâncilor sau a formațiunilor geologice. Omul este claustrat temporal și spațial ca într-un ghetou închis.

În „Mesajul din stele“ este discutată o problemă de semiotică, aceea referitoare la plăcuța de metal expedită de sonda spațială „Pioneer“. Într-o singurătate cosmică absolută, oamenii se agață de acest mesaj venit din univers, capabil să regenereze civilizația umană învechiă. Un om părăsit de Dumnezeu, neajutat nici de servenii săi superiori în rațiune, care poate au descoperit tinerețea și eternitatea trupului uman, secretele călătoriilor cosmice rapide, ale surselor de energie puternice, nu are nici un viitor, pentru că mintea sa limitată și incapacitatea de efort nu-l ajută să depășească această barieră.



„Roadele unei diplomații chibzuite“, povestire științifico-fantastică din volumul „Istorii insolite“ (1980), e o satiră inteligentă la adresa cursei înarmărilor, ajunsă într-un stadiu limită, cuprinsă de mania secretizării excesive, care, din motive întemeiate (un atac extraterestru), este abandonată pentru apărarea împotriva unui dușman comun. Deși întâmplările sunt atât de caracteristice lumii pământene din perioada războiului rece, Ov. S. Crohmălniceanu transferă acțiunea pe planeta Arcadia din constelația Casiopeea, în anul 2261. Societatea arcadiană atinsese un nivel înalt de civilizație și o dezvoltare economică prosperă, cucerise spațiul cosmic și eradicase boli grave, dar nu înlăturase amenințarea războiului. Planeta era dominată de două superputeri, doi coloși economici și militari, care, într-o pace relativă, se acuzau reciproc, printr-o propagandă susținută, de cele mai mari rele, „moravuri decăzute, ipocrizie, pofta de a domina întreaga planetă (cruzimi săvârșite împotriva animalelor, concepții politice obscurantiste, bătărbănie, aroganță, fanatism ideologic etc.)“. O mare parte a resurselor planetei era folosită pentru alimentarea unei acerbe curse a înarmărilor, cu acorduri de supraveghere reciprocă și crize periodice, rezolvate în ultima clipă, ferind planeta de soluții catastrofice. În perioadele de acalmie, cele două puteri „întrețineau relații suspicioase cordiale“.

Arcadienii erau ființe evaluate biologic, având „două perechi de ochi, două nasuri, două guri și patru calote cerebrale absolut simetrice“, dar mai ales erau înzestrați cu proprietăți telepatice, în funcție de care se așezau și ierarhiile sociale: „Ei își puteau deci comunica gândurile într-o mai mică sau mai mare măsură. Facultatea era dezvoltată prin educație și exerciții, dar, firește, pentru a atinge o treaptă foarte înaltă cerea și o înzestrare naturală aparte.“. Unii aveau numai calitatea de „transmițător“, alții numai de „receptor“ sau în proporții relative ambele calități, pe principiul „capră“-„oaie“, ce consta într-o dezvoltare inegală a emisiei și a recepției telepatice. Telepații superiori, care puteau accede și la cele mai înalte funcții în stat, aveau ambele calități în proporție egală, care și asigurau comunicarea în cazuri de urgență: „Mijlocul îl constituia o descoperire foarte prețuită, putem spune, fără exagerare, epocală: așa-numita legătură telepatică nemijlocită, ininterceptabilă, integrală și în culori.“ Prin urmare, cei doi lideri, al Nordului și al Sudului, dotați până la un înalt nivel cu aceste capacități extreme, putând să-și împărtășească fulgerător gândurile, „fără nici un ascunziș“, intrau în emisie-recepție printr-un semnal simplu, o mâncărime în urechi. În plus, gândurile puteau fi reprezentate în imagini, pe imense ecrane instalate în birourile lor.

Acțiunea propriu-zisă a povestirii începe pe neașteptate, pe la ora 3:30 noaptea, când reprezentantul emisferei sudice este trezit de o mâncărime la două din cele patru urechi, pentru a fi anunțat că o grupare de astronave inamice a invadat straturile superioare ale atmosferei boreale, determinând sporirea nivelului de radiații. Scopul înștiințării nu este de a solicita ajutor militar, ci e preventiv, de a-l informa pe conducătorul din Sud să nu fie surprins de folosirea unor arme ultrasecrete, încă necunoscute, cum crede el, pe Arcadia. Rând pe rând, după un asemenea dialog din ce în ce mai ridicol, sunt folosite în luptă, nimicind de fiecare dată asemenea dialog, prezentate ca o realizare excepțională a tehnicii arcadiene, puștile cu laser, agresorii, OZN-urile, prezentate ca o realizare excepțională a tehnicii arcadiene, puștile cu laser, folosite în dotarea armatelor terestre, apoi arma bacteriologică, „bomba cu mezonii, racheta teleghidată, unda magnetică paralizantă, gazul Titan – solidificator instantaneu al sângelui – ploaia infecțioasă, raza orbitoare, ultrasunetul care provoca o hemoragie cerebrală bruscă, oglinda parabolică ridicătoare a temperaturii la 3 500° etc.“. Toate aceste arme erau însă de mult cunoscute ambelor tabere.

Comicul povestirii sporește de la o luptă la alta, cei doi conducători folosind expresii plastice: „I-am ras!“, „Dar măcar așa sunteți siguri c-o să-i faceți pilaf?“, „O să moară ca muștele.“. Nordpolul, ocupat de ființele de pe Orcus, monstruoase din punctul de vedere al arcadienilor, „numai doi ochi, două urechi, un singur nas și o singură gură“, este reocupat de nativii planetei, prin folosirea celor mai noi cuceriri ale tehnicii militare, bineînțelese cunoscute



de multă vreme de ambele state arcadiene. În cele din urmă, invadatorii încăpățânați sunt alungați, iar cei doi lideri pun în aplicare un nou acord de pace, prin care să se restabilească echilibrul militar între cele două emisfere, după ce noul «arme defensive» au fost scoase la iveală.

Mitologia pe care o conține povestirea lui Ov. S. Crohmălniceanu este caracteristică timpurilor moderne, de început al erei tehnologice, cu teme și motive science-fiction de mult ilustrate. Apar aici elemente ale unei lumi a viitorului: OZN-urile, farfurii zburătoare, accesibile tehnologic într-un viitor apropiat, pușca portabilă cu laser (este evocată în „Războiul lumilor”, de H. G. Wells), capabilă să orbească sau să ardă inamicul, bombele cu mezon, particule subatomice de dimensiuni medii, ultrasunetele, armele biologice și nonletale, care doar paralizază. Telepatia este un alt mit al societății moderne, bazându-se poate pe folosirea undelor de foarte joasă frecvență sau a undelor de înaltă frecvență, reglabile. Ideea că arcadienii ar avea „două fețe” poate semnifica duplicitatea rasei respective, dar și faptul că ei pot fi emițători sau receptori ai frecvențelor radio existente. Din punctul de vedere al societății de astăzi, bombardată cu știri anodine, inexpressive, astfel de povestiri tehnologice par stranii, dar nu le lipsește o notă de adevăr. Insolitul povestirii constă în schimbarea regulilor fizicii clasice, iar fabulosul în persistența acestor povestiri despre experimentele secrete ale marilor puteri terestre pentru a pune la punct o tehnologie capabilă să o egaleze pe aceea a unei alte rase venite să atace planeta Pământ.

Textul conține și ideea unei tehnologii secrete, folosită de cele două superputeri pământene angajate în războiul rece de curând încheiat tocmai în scopul prevenirii unei invazii din afara planetei, putând dezvălui un caz în care realitatea depășește cu mult ficțiunea. Există de altfel, în timpul nostru, mai multe legende, neverificabile, după care cele două superputeri, URSS și SUA, au simulat războiul rece pentru a pune la punct o tehnologie mult mai avansată, folosită pentru a apăra Pământul în cazul unei invazii din spațiul cosmic. Prin urmare, Ov. S. Crohmălniceanu include, în scenariul narativ, și mitul teoriei conspirației, după care lumea de astăzi nu își dezvăluie decât partea vizibilă a aisbergului, marile secrete fiind păstrate în zone îndepărtate ale lumii, cum se întâmplă în Nevada, cu legendara bază Groom Lake sau Zona 51, unde se spune că s-ar deține farfurii extraterestre, cu raze antigravitaționale de propulsie, bazate pe elementul numit, în mod simbolic, 115.

Semnificațiile acestei povestiri sunt multiple: ea este o alegorie a lumii secrete supertehnologizate, devenită o „nouă religie”, misterioasă prin însuși caracterul său de nerelevat, prin inserția ei într-o structură aparent cunoscută a evenimentelor sociale și economice. În cele din urmă, textul se constituie într-o parabolă a altui univers, în care omul, reprezentat prin arcadieni, are puteri sporite, capabile să-i îndeplinească orice aspirație tehnologică. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 7/ p. 58. Arcadia pare să fi fost invadată de pământeni sau, în orice caz, de niște ființe din altă galaxie, care sunt aidoma oamenilor. Înfățișarea și purtarea invadatorilor stârnesc repulsie arcadienilor. Cum explicați această reacție?

Orice ființă ce nu aparține cotidianului și banalului provoacă repulsie oamenilor obișnuiți. De aceea, pentru arcadieni, ființele humanoide, cu o înfățișare pământească, sunt hidoase, la fel cum protagonistului din filmul „Zlăua independenței”, căpitanului Hiller, i se pare hidoasă înfățișarea alienului invadator. De altfel, tipologia acestuia este reconstituită după amănunțitele descrieri ale martorilor la incidentul de la Roswell, o primă presupusă prăbușire pe Pământ a unei nave extraterestre. Alienul în cauză are tentacule de caracatiță, o platoșă ce servește ca înveliș conducător și compensator de accelerații extreme, ochelari în infraroșu și un simț al violenței extrem de dezvoltat. La fel poate părea înfățișarea unui om pentru arcadieni, care au un deosebit simț telepativ



și „două fețe“ în sensul propriu al cuvântului, nu figurat (sensul figurat ar arăta că arcadienii sunt duplicitari în comportament). Singura notă de insolit care nu înspăimântă apare în filmul de anticipație „E.T.“, în care copiii nu se sperie de înfățișarea neobișnuită a extraterestrului, ascunzându-l de ochii primitivilor oameni de știință, care, la fel ca în filmul „Starman“, vor să prindă extraterestrul pentru a-l diseca.

**Ex. 6/ p. 59.** Revedeți definiția fantasticului de la pagina 51. Ce trăsături ale acestuia explică incidentul declanșat de scenariul radiofonic al lui Orson Wells?

Faptul că în 1938 Orson Wells, celebrul actor și regizor, a putut să înșele imaginația ascultătorilor printr-un scenariu radiofonic după romanul SF „Războiul lumilor“, de H. G. Wells – ascultătorii crezând că într-adevăr are loc o invazie marțiană – arată marele impact al mass-media asupra psihicului uman și modul în care se produce inserția elementului fantastic în mințile și în comportamentul maselor umane. Unele știri sunt repetate cu atâta insistență, încât, la un moment dat, rezistența rațională a spectatorului este învinsă, acestea putându-se transforma în realitate. Nu trebuie uitat nici faptul că, la vizionarea primelor filme pe ecran, spectatorii aveau reacții și reprezentări neașteptate, impresia de pildă că trenul din imagine se va prăvăli asupra lor, omorându-i. De impactul radiofonic asupra maselor s-au folosit și iscusiții propagandiști ai marilor dictatori sau cei interesați de procesul de „spălare a creierelor“ („brainwashing“), cum au fost Hitler, Stalin și alții. În romanul „1984“, de Orwell, spalarea creierelor este o acțiune curentă, având drept rezultat faptul că victimele acestui proces își recunosc vina în fața tuturor, și se sinucid pentru binele „Marelui Frate“. The Big Brother. Alvin Toffler, autorul celebrelor best-sellers „Șocul viitorului“, „Al Treilea Val“ și „Puterea în mișcare“, menționează că, la un moment dat, după această „infuzare a informației“, continuă și monotonă, distincția dintre „faptele reale“ și cele „imaginare“ dispăre, un război creat doar pe ecranul calculatorului, în spațiul imagistic, fiind luat drept realitate și viceversa. Unele scrieri de anticipație ironizează această „creare“ a imobilității de către mass-media, prin faptul că posibili vizitatori alieni, care ar găsi Pământul distrus, ar crede că foștii locuitori sunt personaje de desen animat. (H.S.)

#### ADDENDA

**El Universal, 19 decembrie 1957**

„Nu este rezultatul unei duble expuneri, întrucât stelele ar fi înregistrat, de asemenea, imagini duble pe film, ceea ce nu s-a întâmplat. Nu poate fi o reflexie interioară, întrucât traiectoria nu este aceeași cu cea lăsată de Sputnik și nu este rezultatul unei zgârieturi a filmului, întrucât după mărire, examinarea dăreii a dovedit că este vorba de o precipitare a emulsiei pe materialul fotografic, determinată numai de lumină. Aparatul a fotografiat un lucru pe care nu suntem în măsură să-l identificăm [...] Dacă dăra luminoasă, care merge în paralel cu dăra satelitului, reprezintă drumul urmat de un alt corp și dacă acesta a devenit luminos o scurtă perioadă de timp, aceasta constituie o ipoteză greu de demonstrat.“

**Os. Kuhlen, 2001**

„Evoluția actualei civilizații, începând cu revoluția industrială, a dus la impunerea unei concepții lineare, constante și nelimitate, în ceea ce privește dezvoltarea societății. Istoria oficială susține, în pofida tuturor semnelor de întrebare care se ridică, faptul că originea actualei civilizații se situează în urmă cu 8000 de ani. Deși se recunoaște că s-au succedat generații numeroase timp de 80 000 de mii de ani, fără a surveni diferențe esențiale față de omul de azi, nu se admite nici măcar faptul că au putut exista și alte culmi culturale. Se postulează în continuare că în cei 72 000 de ani înainte de sumerieni, omenirea era compusă doar din horde primitive, care au format, încetul cu încetul, primele grupări sociale și au folosit înfricoșate primele ritualuri simple. Se presupune, în mod nejustificat, că drumul spre modernizarea omului primitiv a durat 20 000 – 50 000 de ani, deși omul de atunci avea același creier complex ca și omul actual. Conform teoriei oficiale, *homo sapiens sapiens* ar fi ajuns abia acum 8 000 de ani la perfecțiunea care l-a făcut purtătorul potențial al culturii și abia după aceea viitorul s-ar fi deschis pentru dezvoltarea sa ulterioară.“



## MICHAEL ENDE

## Povestea fără sfârșit

**MICHAEL ENDE** (1929-1995). Originar din Garmisch-Partenkirchen, Germania, fiul pictorului suprarealist Edgar Ende. Este autorul mai multor romane pentru copii: „Jim Knopf și

Lucas șoferul“ (1960), „Momo“ (1973), „Poveste fără sfârșit“ (1979), „Povestea scamatorului. Domnul în gri“ (1986), „Teatrul Umbra Ofeliei“ (1988), „Noapte mistuitoare“ (1990).

Personajul principal al „Poveștii fără sfârșit“ este un băiat, Bastian, atras fără voia lui de o carte, care emana „un fel de forță magnetică“. Bastian trebuie să salveze Fantázia și să dea un nume Crăiesei Copile. Lumea concretă rezultă dintr-o realitate a cuvântului: toți oamenii „sunt frați de sânge cu cuvântul“. Se reia aici ideea lui Jorge Luis Borges, din „Cartea de nisip“, a unei „cărți într-o carte“, magică, rescriind regulile universului în ordinea dorită de copil:

„Crăiasa Copilă citi ce scria acolo, și era chiar ceea ce se petrecea în momentul acela, anume: «Crăiasa Copilă citi ce scria acolo...».

– Tot ce se întâmplă, spuse ea, tu scrii acolo.

– Tot ce scriu eu acolo, se întâmplă, fu răspunsul.

Din nou era același glas gros și adânc pe care-l mai auzise ca un ecou al propriului ei glas. Ciudățenia era că Bătrânul de pe Muntele Călător nici nu deschisese gura. Scrisese cuvintele ei și pe ale lui, iar ea le auzise ca și cum și-ar fi amintit doar că el tocmai vorbise.“

„Povestea fără sfârșit“ este un roman care surprinde un tărâm aparte, un loc unde domnește **Fantázia**. Fantázia este devorată încetul cu încetul de Nimic, satira împotriva societății deculturalizate de astăzi fiind evidentă. Ioan Petru Culianu, în „Eros și magie în Renaștere, 1484“, semnală emergența acestui proces în vremurile moderne: „Cultura Renașterii era o cultură a fantasticului. Stabilind caracterul idolatru, nelegiuit al fantasmelor, Reforma abolește dintr-o dată cultura Renașterii“. Consecința este eliminarea fanteziei ca potențialitate creatoare a umanității.

Drumul eroului desemnat în acest temerar scop, demn de o mitologie modernă, este o anevoioasă imersiune în necunoscut, o căutare ultimă: „Atréiu nu știa de cât timp își croia drum, mergând prin mlaștini, înainte, tot înainte.“. Drumul inițiativ este o **cursă cu obstacole**, tot atâtea piedici greu surmontabile: „Dintr-o dată se găsi în fața unui povârniș de munte înalt și destul de abrupt. Se urcă ținându-se de stâncile ascuțite și se cățăra pe vârful rotund al muntelui.“. „Povestea fără sfârșit“ devine astfel o meditație neliniștită asupra condiției umane: fără fantezie, fără spirit creator, omul, ca ființă spirituală, se pierde în neant. Fragmentul citat, ca de altfel întreaga carte, își creează legende proprii, legate de existența misterioasă a Muntelui din Corn, într-o proiecție de natură fantastică: „Abia când ajunse sus de tot și își roti privirile peste întregul munte, văzu că erau plăci imense din corn ale căror crăpături și adâncituri erau năpădite de mușchi.“.

Aici se facilitează intrarea într-o nouă lume, patronată de străvechea Morla, într-o descoperire fascinantă a feței ascunse a lumii: „Atréiu văzu în fața sa o văgăună uriașă a muntelui, unde apele negre clipoceau și pleoscăiau, căci înăuntru mișca ceva, ieșind încet la iveală. Arăta ca un bolovan de stâncă de mărimea unei case. Abia după ce apăru în întregime, Atréiu își dădu seama că era un cap așezat pe un gât lung și zbârcit, capul unei broaște țestoase.“

Veche zeităte a pământului, cu înfățișare grotescă, Morla are ticuri ciudate și o anume blazare în contemplarea eternității naturii, dar și a efemerității umane, personajul fiind umanizat în viziunea scriitorului: „– Ia te uită, băbătie – AURYN –, de mult nu l-am mai văzut, e semnul Crăiesei Copile – de foarte multă vreme.“. Pericolul este că, odată cu Crăiasa Copilă, va dispărea și Fantázia, iar pârjolul lipsei de creativitate se va întinde peste tot. O lume din care s-a



exclus fantezia este limitată, copleșită de monotonic: „Toate se repetă veșnic. Ziua și noaptea, vara și iarna, lumea e goală și lipsită de orice sens. Totul se învâрте într-un cerc. Ceea ce apare trebuie să dispară, ceea ce se naște trebuie să moară. Totul se compensează: binele și răul, prostia și înțelepciunea, frumusețea și urâtenia. Totul e searbăd. Nimic nu-i real. Nimic nu-i important”.

În această lume ce se poate scufunda în banalitate a venit Atréiu pentru a salva Fantazia, adică, implicit, pe Crăiasa Copilă. Lumea este tristă în esența ei: „Mai ești tânăr, piciule. Noi suntem bătrâni. Dacă ai fi bătrân ca noi, ai ști că nu există nimic altceva decât întristarea. Uite ce e. De ce să nu murim, și tu, și eu, și Crăiasa Copilă, și toți, toți? De vreme ce totul nu-i decât părelnic, doar un joc în neant. Totul e lipsit de importanță. Lasă-ne în pace, piciule, pleacă.”. Restricția omului bătrân, în fapt a zeiței care e prea bătrână ca să mai dorească a trăi, se răsfrânge, în cele din urmă, și asupra lui Atréiu. Ca o lege a firii, lumea bătrână în gândire, lipsită de vitalitate, generează moartea. Morla este prea bătrână psihic pentru a regenera vitalitatea creatoare a lumii. Totuși, ea relevă un secret capital pentru Atréiu, care o poate regenera pe Crăiasa Copilă: Atréiu, fiind om, trăiește puțin, Morla are și ea o apreciabilă vârstă, însă Crăiasa Copilă este nemuritoare: „— Tu trăiești puțină vreme, piciule. Noi trăim mult timp. Chiar mult prea mult. Dar trăim cu toții în timp. Tu puțin. Noi mult. Crăiasa Copilă a existat încă înainte de mine. Dar ea nu-i bătrână. E veșnic tânără. Uite ce e. Existența ei nu se măsoară în durată, ci în nume. Îi trebuie un nou nume.”.

Ideea timpului limitat este cutremurătoare pentru ființele omenești, pentru că, în simplitatea lui, timpul cronolinar trece repede. Pentru Crăiasă, timpul are o curgere lentă, fapt ce îl apropie de atemporalitate. Numele Crăiesei Copile este, de aceea, esențial pentru supraviețuire: un cuvânt cu potențe semantice demiurgice poate reprezenta Logosul Divin, poate deveni realitate, numele Crăiesei Copile fiind esențial în dirijarea matrixului transcendent, capabil să obțină nemurirea. Matrixul, totalitatea forțelor transcendente, determină ansamblul lumii obișnuite, stabilește o corespondență a forțelor. Canadianul Northrop Frye, în „Anatomia criticii” („Anatomy of criticism”), face o împărțire pe cinci niveluri a ființei: *A.* Ființa ce stăpânește din afară universul, fiind cu mult deasupra oamenilor, **zeul, arhetipul, ființa primordială, indestructibilă**, existând dincolo de timp. Zeul materializează într-o clipă ceea ce generații întregi nu reușesc să facă în ere de existență. *B.* Ființa care se deosebește de toate celelalte prin putere și fapte de vitejie deosebite, **eroul, Beowulf, Cuchulainn** (legende vechi irlandeze). *C.* Ființa care se deosebește de ceilalți oameni prin calități de conducător, **liderul**. *D.* Ființa care nu se deosebește cu nimic de restul oamenilor, **omul comun, ordinar**. *E.* Ființa care are calități mai dezagreabile decât restul oamenilor, **suberoul**. Din punctul de vedere al scării arhetipale, Crăiasa se situează la nivelul cel mai de sus, fiind o ființă asemănătoare cu Hyperion al lui Mihai Eminescu, din poemul alegoric „Luceafărul”.

Prin urmare, pânza spațio-temporală a matrixului are nevoie de o nouă incantație, realizată printr-un nou nume, prin care se restructurează configurația datelor realului într-o nouă formă, determinând nemurirea prințesei. Faptul că orice nume determină o astfel de restructurare a lumii este esențială: matrixul poate fi apelat oricum. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 1/ p. 70.** Recitiți descrierea străvechii Morla? Ce sugerează înfățișarea ei?

Străvechea Morla are înfățișarea unei broaște testoase. În mitologiile vechi, broasca testoașă este suportul pe care stă lumea, având în același timp înțelepciunea absolută. Străvechea Morla devine o zeitățe transcendentă, capabilă de a schimba vectorii dimensionali ai lumilor.

**Ex. 3/ p. 70.** Paralelă între fragmente de texte din „Povestea fără sfârșit” și „Luceafărul”, de Mihai Eminescu.

Apropierea între aceste texte este, desigur, forțată, ca și în alte exerciții propuse de unele manuale alternative. Totuși, în privința efemerității lumii umane, Morla și Demiurgul par să aibă



părerii asemănătoare. Chiar spațiul în care se născăde se revelează în urma unor călătorii de mare efect cognitiv: Atréu ajunge pe un ciudat vârf de munte, întregul Munte din Corn nefiind decât o ființă uriașă, „o urlașă bronză testonă de mlaștină: străvechea Morla!”.

Călătoria Luceafărului înapoi, în timp și în spațiu, către originea lumilor, este fascinantă, una dintre cele mai frumoase pagini din literatura universală. Aici se găsește Părintele Absolut al tuturor universurilor, care ține în mână ansamblul de forțe primordiale, nedecelate, toate puterile posibile, mai puțin materializarea perisabilă a conștientului, a esențelor: „Dar moartea nu se poate...”. Demonstrația Demiurgului, la cererea lui Hyperion de a fi dezlegat „de greul negrei veșnicii”, reprezintă o proiecție a motivului *fortuna labilis* nu numai asupra condiției umane, antinomică celei eterne („Ei doar nu stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte./ Noi nu avem nici timp, nici loc./ Și nu cunoaștem moarte.”), ci și asupra materiei create, asupra galaxiilor, supuse aceleiași entropii devastatoare: „Un soare de s-ar stinge-n cer./ S-aprinde iarăși soare.”. Demiurgul îi invocă lui Hyperion, venit să abdice de la nemurire, soarta trecătoare a oamenilor, norocul întâmplător pe care îl află sau nu, dar mai ales „prigonirile” unei condiții umane supuse multor vicisitudini. Despre oameni, aflăm că „Ei numai doar durează-n vânt/ Deșerte idealuri —/ Când valuri află un mormânt/ Răsar în urmă valuri”, că „Din sânul vecinului ieri/ Trăiește azi ce moare,/ [...] Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște”.

Textul selectat din „Luceafărul” figurează condiția entităților nemuritoare, particularizată prin ierarhia divină cea mai înaltă, prin Dumnezeu și Hyperion. Compasiunii pentru destinul uman i se opune și tonul irevocabil al condamnării geniului la nemurire. Verbele sunt, de aceea, la formă negativă, secondate de adverbe cu același sens, negative, **nu** și **nici**, repetate astfel încât înlătură, din partea celui venit să ceară condiția terestră și trecătoare, orice replică și împotrivire. Stăpânind timpul și spațiul, Hyperion este, în mod paradoxal, independent față de aceste două dimensiuni fundamentale ale Universului. Drept consecință, nu cunoaște moarte.

**Ex. 5/ p. 70.** Leacul pe care îl prescrie Morla este găsirea unui nou nume pentru Crăiasa Copilă sau aflarea numelui ei adevărat?

Găsirea unui nou nume semnifică regenerarea Crăiesei Copile. În fond, această ființă supranaturală, „veșnic tânără”, este mai veche decât timpul, Regenerarea ei, adaptarea la o altă formă, se realizează prin schimbarea denumirii, adică prin schimbarea de identitate a entității materiale reprezentate de ea. (H.S.)

#### ADDENDA

**Iordan Chimet, 1987**

„În ceea ce privește sensul aventurii lui Bastian —, acesta e simplu: de a recunoaște importanța imaginarului nu numai pentru tânărul erou și colegii săi de generație dar, în egală măsură, și pentru părinții lor. Nu știu cine poate fi făcut răspunzător pentru ciudata maladie care atacă rădăcinile vieții Crăiesei Copile și ale întregii lumi fantastice. Își are cumva răul originea în Fantăzia sau în realitatea din afara cărții? Ceea ce e sigur e că amândouă sunt periclitare, salvarea uneia înseamnă salvarea amândurora. Și e necesar ca un personaj real, în cazul de față Bastian — dar oricare din noi e Bastian — să dea un nume nou Crăiesei Copile, simbolul sacru al imaginarului, pentru a declanșa speranța unui nou început, de a regăsi inocența și curajul începuturilor, de a privi existența ca o posibilă fantezie...”

Ce-i poate oferi cititorului, oricărui cititor de pretutindeni, întâlnirea cu Michael Ende? Eu cred că darurile cu care scriitorul vine la această întâlnire sunt vizibile de departe: bucuria unei opere, complexitatea unui program artistic care proclamă necesitatea reinjecției visului în existență, înțelepciunea unei meditații, modestia unui caracter. Vom putea refăce cu această ocazie călătoria lui Bastian, tânărul nostru călăuză de astăzi, dar în sens invers. Nu asemeni lui Bastian, ieșind din viață pentru a intra în paginile unei cărți, ci ieșind din paginile cărții pentru a intra în adevărul unei vieți. A unor vieți, ar trebui să adaug, căci viața și speranța lui Michael Ende văzute în oglinda Poveștilor fără sfârșit sunt viața și speranța flecăruia din noi.”



## ANDREI CODRESCU

## Mesia

ANDREI CODRESCU (n. 1946). Poet și prozator american, de origine evreiască, născut în România. Volume de versuri: „Permisul de port-armă” (1970), „Un apartament prăfuit pentru Jan și Anselm” (1976), „Romburi de

zăpadă” (1981), „Tovarășe Trecut, Domnule Prezent” (1986). Versurile sunt adunate în volumul antologic „Candoare străină”. În 1999, scrie romanul „Mesia”, tradus în anul următor în românește.

Lumea virtuală din romanul „Mesia” repetă, în altă epocă, Infernul din „Divina Comedie” a lui Dante. Aici, în Virtual Reality, VR, într-o bizară cafenea computerizată, se adună cele mai cunoscute și mai năstrușnice personaje ale istoriei: „Oamenii începură să intre în cafenea. Felicity se ridică în picioare pentru a întâmpina un bărbat bronzat și chipeș, purtând un costum Brooks Brothers.”. Personajul, locuitor al spațiului virtual al Internetului, este Ovidiu, poetul latin, doar o „Umbră pe Internet”, cu un miros similar celui din vremurile arhaice: „Mirosea a ulei antic, nardul Mării Negre, parfumul getic.”.

Cafeneaua devine un cronotop al vremurilor moderne: „Primii clienți ai cafenelei nu veniră din stradă. Cea mai mare încăpere era dedicată computerelor și stațiilor de realitate virtuală, ridicate la nivelul ochilor, în nișe confortabile, dotate cu fotolii și canapele de piele. Ciberentitățile luptau de-o parte și de alta a ecranului, părăsindu-și după bunul plac ținuturile de baștină. Antonin Artaud, poetul francez subțire-ca-fumul-de-țigară, își adună pixelii răspândiți și merse până la ușa sălii de VR. Fu urmat în scurt timp de Henri Michaux, André Breton, René Crevel și alți membri ai generației sale, care umblau în gașcă chiar și ca ectoplasme [...] Și alte curente literare încercară noul mileniu, umplându-și imaginile cu substanță și interacționând cu creaturile cu trup ca și cum ar fi fost plămădite din același aluat.”.

Un alt personaj care populează spațiul virtual este Karl Marx, care intră în cafenea și observă „o gașcă de cibercălători literari dobândind masă și dimensiuni, ieșind din ecrane și devenind entități fizice. Care să fi fost economia acestui timp-și-spațiu gratuit pentru toți?”

– Cine ești? Tu cine ești? le tot întreba Marx pe entitățile care se revărsau din ciberspățiu. Ciberioizii erau acoperiți cu o pudră fină de sare, ca și cum ar fi trecut prin Dom în drumul lor către New Jerusalem.”.

Filozoful materialist și ateu nu poate concepe existența lumilor paralele și a entităților imateriale: „Își spuneau numele în fața lui Marx, ca niște școlari la strigarea catalogului: Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Apunake, Paul Celan, Gherasim Luca... Marx amănase de uimire – chiar dacă era el însuși o creatură încarnată a unui alt nivel, nu putea pricepe existența acestor apariții pixelate. Nu crezuse niciodată în existența altor lumi și disprețuise existența acestor concepții spirituale, și asta înainte de a-și scrie opera de maturitate. Nu crezuse nici în dulceaga concepție spirituală, și asta înainte de a-și scrie opera de maturitate. Nu crezuse nici în Dumnezeu, nici în Iristos, nici în Biblie. Nu fusese sigur decât pe lumea materială. Regretul pentru credința lui greșită îl copleși, chiar dacă o voce interioară îi tot spunea: Al febră, Karl Marx, e un vls.”.

Operatorii unui astfel de univers virtual sunt „niște flăcăi scurți și îndesați”, care călătorește prin intermediul MOOS-urilor și MUD-urilor. Un spectacol neașteptat curmă spectacolul: „Un imens lup postmodernist urină pe unul dintre băieți, iar acesta trase un răcnet războinic.”. Scena cibernașilor postmoderniști este ieșită din comun, cei prezenți la spectacol observând acest lucru cu uimire:

„– E o bachanalie reușită, Aristotel, dar nu se poate compara decât de departe cu Saturnaliile romane, care, desigur, pălesc în fața adorării lui Baal din Babilon.”



– Această religie misterioasă pare a fi condusă de femei, observă Nostradamus, care își găsisse un loc bun, călărat pe umerii unui pitic plin de mușchi, pe nume Pitagora.

– Așa sunt mereu, spuse Mani, pocnind un roi de îngeri care-i bâzâiau în jurul capului, oriunde m-aș duce, ȋicniȋii ăștia cu aripi se ȋin după mine. După câte se pare, pentru a mă proteja. Fiind primul răstignit, ȋnȋelegi, am primit o gardă de onoare.“

ȋn felul acesta se consfȋnȋtește un sfârșit ad-hoc al lumii, ȋntr-o lume de apoi virtuală și parodică:

„– E sfârșitul lumii sau nu? S-a terminat? Nu m-am prins.

Ovidiu și Mani râseră.

– Pentru orice firicel al lumii materiale, da, susȋinu Ovidiu, cu excepȋia celor care refuză să creadă și continuă să se agăȋe de spaȋiul cărnii. N-ai citit «Metamorfozele»? De ce dracu' le-am scris?”. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exercȋiȋi din manual*

Ex./ p.164.

• Romanul „Mesia“ dezvoltă un subiect fantastic pe tema sfârșitului lumii; unul dintre personajele cărȋii, Felicity, descoperă că ȋntre lumea virtuală a calculatorului și lumea spiritelor eterne există punȋi de legătură. Viitorul se conturează ȋn acest spaȋiu ȋmaginar spre care lumea contemporană coboară; drumul este ȋn jos, chiar și navigarea pe internet este o coborâre.

Ce părere aveȋi, există similitudini ȋntre lumea virtuală a Internetului și lumea tinereȋii eterne evocată de basmul anterior discutat?

Lumea virtuală a Internetului ar putea sugera un matrix al lumii reale, prin care se modelează fiinȋele vii și toate dimensiunile lumii fizice. Din acest punct de vedere, Dumnezeu este stăpânul matrixurilor cunoscute, temporale sau atemporale, ale fiinȋelor destinate să fie pieritoare sau să nu poată pieri ȋn vreun fel. ȋn lumea din „ȋnereȋe fără bătrâneȋe și viaȋă fără de moarte“, dimensiunile temporale și bioenergetice presupun reȋncărcarea infinită a somelor personajelor (cele trei zâne, calul năzdrăvan și Făt-Frumos, ultimul având doar un timp mai scurt, de aceea creându-se și dezechilibrul energetic temporal care duce ȋn final la moartea lui aparentă), pe când ȋn timpul liniar al spaȋiului virtual, formele, corpurile se „descarcă“ ȋn final, se șterg din ciberspaȋiu, fiind supuse tot unei „căderi libere temporale“.

• Printre spiritele ilustre care pȋrticipă la apocalipsă se numără și Ovidiu.

De ce credeȋi că apare ca personaj?

Ovidiu este strâns legat de realităȋile românești, de meleagurile Pontului Euxin. Este, ȋn același timp, un exilat, un rătăcitor deci, potrivit pentru peregrinări nesfârșite prin spaȋiul virtual. Poate avea, aici, rol de călăuză, ca Vergiliu ȋn „Divina Comedie“ a lui Dante.

• Semnul cert al stingerii unei civilizaȋii, așa cum a fost cea a Romei antice, ȋl constituie schimbarea atitudinii religioase, renunȋarea la zeii autohtoni. ȋn legătură cu această idee, s-a discutat mult și despre sfârșitul lumii creștine; unii gânditori au vorbit despre un viitor fără zei, alȋii au afirmat că adevăratul Dumnezeu abia acum se naște. Din perspectiva lui Andrei Codrescu, Dumnezeu trebuie eliberat și eliminat ca simbol, pentru că „ȋiecare om din lumea asta amărâtă va oploși zeul lui personal ȋn chiar propriul său trup.“

Cum interpretaȋi această viziune? Este vorba aici despre o negare a lui Dumnezeu?

Se referă la schimbarea atitudinii religioase?

Ironizează condiȋia fiinȋei?

Ideea de renunȋare la zeii autohtoni a dus la schimbarea religiilor. ȋn același timp, Dumnezeu este divinitatea absolută, care cuprinde o totalitate a entităȋilor nemuritoare existente de-a



lungul veacurilor. Entitățile negative au echivalent în demoni, în ființe demonice. Afirmția autorului nu cuprinde însă, în nici un fel, o negare a lui Dumnezeu, deoarece fiecare persoană își construiește o viziune proprie asupra lumii, ce se transformă în zeul său personal.

În epoca modernă apar o serie de „religii”, în sensul figurat al cuvântului, determinate de evoluția științei și tehnicii. Unii așteaptă mântuirea din partea științei, alții din partea extraterestrilor, alții construiesc un New Age. Ființa umană este ironizată în mod implicit, pentru că omul nu este statomnic în viziunile sale asupra lumii și se închină de multe ori unor idoli falși.

**Ex. 1/ p. 167. Explicați ce se înțelege prin realitate virtuală.**

Realitatea virtuală este un tărâm al fanteziei, conturat pe cale electronică, prin tehnica informatică performantă. Este o modalitate de a construi un alt univers, perfectibil, pentru că totul poate fi corectat pe calculator. Realitatea virtuală constituie subiectul multor seriale de anticipație, chiar unul cu numele de „V.R.” („Virtual Reality”).

**Ex. 5/ p. 167. Realizați un eseu în care să aduceți trei argumente pentru a susține sau respinge ideea că în viitor oamenii se vor detașa de lumea materială, refugiindu-se într-un univers virtual de genul Internetului.**

— Computer, preia datele și monitorizează programul! Mașina, imensă, avea capacitatea de a transforma energia în materie, recompunând situații și lumi încă inexistente...

Curând, se trezi. Era un peisaj nefamiliar, fără nici o urmă de vegetație. Panorama noii lumi era împânzită de benzi de energie, care se adunau și se concentrău în anumite puncte ale spațiului, pentru a se despărți în mari jerbe pe ceea ce părea a fi un cer în culori mereu schimbătoare. Noțiunile de sus și jos dispăruseră, MacGregor plutind între o limită și alta, într-un non-spațiu, purtat de un flux violaceu de energie. De altfel, culorile negru și violet erau predominante, din când în când mai apărând și altele, galben sau albastru. Clădiri ieșeau din sol cu viteze de necrezut, dobândind materialitate doar în câteva secunde, cuburi translucide, sprijinite inegal doar pe unul din colțuri, conuri întoarse, înfipite în „ceva” de o fluiditate deosebită, după cum vedea (curgea ca fumul), dar de o perfectă și consistentă materialitate. Vedea clădiri cu fețe inegale, cu o suprafață neregulată, semănând mai curând cu niște țepi ai unei plante, ce se retrăgeau apoi în același mod în care apăruseră. Solul în care se retrăgeau era imaterial, cu capcane presărate peste tot. Nu știa dacă, la pasul următor, solul nu-l va înghiți sau îl va propulsa în sus, spre înaltul cerului stacojiu. Din ele ieșeau oameni înalți, solizi, de nuanțe diferite, variind de la arămiu până la albastru deschis, semănând cu mici statuete, dacă erau priviți de departe, având busturile de gladiatori dezgolite, fără deosebire, bărbați și femei. Treceau pe lângă el plutind, fără să-i dea nici o importanță, ca și cum n-ar fi existat. Câteodată nu apărea nimeni și asta îl intriga, căci ceea ce vedea el nu era un lift: imediat după ce apăreau acești oameni, cu fețe parcă trasate de un geometru, ei dispăreau la loc, venind aici ca să plece imediat... Ciudat, dar nu se vedea nici un soare, lumina venind de peste tot și de nicăieri. Un cub mai mic se formă în fața sa, în care se afla silueta nemișcată a unei femei cu pielea ca abanosul, fără nici un obiect de îmbrăcăminte, stând cu picioarele încrucișate, și capul plecat, într-o poziție de expectativă. Avea ochii închiși. Intră în cub, dar aceasta se făcu nevăzută și se trezi prins într-o călătorie fără început și fără sfârșit, dus cu viteză în locuri ce nu le ținea minte, mereu în schimbare. Nu era nici cald, nici frig. Nu părea prea mult diferit de ceilalți. Cu toate acestea, îmbrăcăminte sa făcea notă discordantă cu a tuturor celor din jur, el purtând un costum de pe Eern. Îmbrăcăminte îi dădea senzația că este un dinozaur învechit, inutil, al unor timpuri de mult apuse, cu toate implanturile sale supersofisticate, care îl ajutau să reziste impacturilor grele de energie explozivă, ce ar fi făcut invidios pe oricare din semenii timpului său. Ah! de ar fi scăpat de materialitatea sa obositoare, de aparatele chinuitoare, destinate să-l țină în mișcare, tânăr, mai mult de șapte secole... Ar fi devenit un fulger de energie, liber să se îndrepte oriunde, oricând. Dar nu era decât în postura unui muncitor al pământului din epoca primitivă, cu o durată minimă de viață, față în față cu exemplare ale *Timpurilor Terminale*, numite așa deoarece, teoretic, erau presupuse la capătul celălalt al segmentului cronolinar... Era pierdut în timpul nimănui, în fața acestor creaturi se simțea la fel de departe ca un înotător, căzut accidental peste bord, încercând să se apropie, fără succes, de vasul de lux salvator, aflat din ce în ce mai departe în zare.



Se afla pe unul din coridoarele nesfârșite dintre zi și noapte din acest labirint fără capăt, când auzi răsete venind de undeva, chemându-l, strigându-l parcă... se îndreptă în acea direcție, dar nu văzu nimic, doar un perete se ridicase pavăză între el și acel cineva care îl strigase. Pășea cu admirație și spaimă, energia ce pulsa aici făcea să-i vibreze corpul. Pe neașteptate, se trezi în fața unei intrări, cum de nu o remarcase până acum, doar fusese atent la orice schimbare (poate închisese pentru un moment ochii), un fel de trapă se deschisese fără zgomot în fața sa, făcându-l să intre într-o încăpere mare, rotundă, aglomerată de o grămadă de cuburi de tipul celui cu care călătorise. Cu ochii dilatați de spaimă, se văzu într-unul din ele stând nemișcat, incremenit într-o poză de statuie. Într-un alt cubuleț, se afla femeia de adineauri, la fel de neclintită ca la început. Spațiul se mărea acum, pentru a-l face să intre într-o încăpere romboidală, în care un om înalt, solid, cu părul ras, dezvăluind un cap perfect rotund, stătea în mijlocul unei jerbe de energie, de scânteii de foarte mare intensitate, primind, fără să-i pese, acest flux ucigător. Nu era nimic care să fie folosit la dirijare, omul din fața sa stătea imobil, ca o lucrare în marmură, impasibil în perfecțiunea sa formală. Dincolo de acest conglomerat indistinct se aflau coline în continuă mișcare, de culoare roșie, un fel de lavă încinsă. Viziunea aceasta îi dispăru în momentul imediat următor. Se afla într-un loc în care oamenii se mișcau în toate direcțiile, fără să se întâlnească vreodată. Unii din ei aveau pantaloni ce scânteiau la fiecare mișcare, un fel de energie fluidă ce se mula în jurul picioarelor și își modifica de fiecare dată forma, alții erau îmbrăcați în costume care nu aduceau aminte de nimic, fâșii de pânză înfășurate pe corp, formând cute savante. Erau toți tineri, nu remarcase pe nici unul de o altă vârstă. Nu era nici zi, nici noapte, căci nu existau nici stele, nici luni... Locuitorii acestei ciudate lumi nu-și adresau unul altuia nici o vorbă, ca niște fantome tăcute, deplasându-se în direcții neștiute. Doar cordonne energetice se iscau ici-colo, într-o succesiune imprevizibilă, haotică. Alcătuiau un fel de suprastructură, înălțându-se ca niște fântâni arteziene pentru a cădea din nou. În vârful lor apăreau pasageri ciudați, ce purtau invariabil o sferă în mână, exact în momentul în care acolo se forma o singularitate energetică.

Nu simțea nevoia să mănânce; toate funcțiile fiziologice i se blocaseră. În fond nu era nimic care să amintească de un local de felul unui bar. Atmosfera sterilizată, ozonizată, nu aducea nici un miros care să amintească de străvechile fripturi sau mâncăruri condimentate. Pe una din aceste benzi de energie văzu doi oameni care se opriseră față în față, privindu-se în ochi cu o intensitate deosebită. Deodată, unul din ei ridică mâna dreaptă, un blast de energie țâșni de undeva de sus și celălalt dispăru dezintegrat. Cenușa lăsată fu adunată și păstrată într-o sferă, care după câteva clipe dispăru și ea. Nu găsisese motivul unui astfel de comportament, ceilalți din jur nu-i adresaseră nici o privire, deși o explicație ar fi trebuit să existe, căci un om și nu un vârtej, un flux de energie, fusese cel responsabil de dispariția altuia. Totul era însă absolut ireal: ce se întâmplase acolo, dacă cel dezintegrat murise sau nu, asta nu putea spune cu siguranță, mai ales că el rămânea un străin în această lume, neavând cum să știe dacă cei întâlniți erau ființe energetice sau nu.

Simțea cum un val de căldură îl cuprinde, de parcă s-ar fi aflat în mijlocul unui deșert, iar capul îi zvâcnea puternic în strânsoarea unei menghini imaginare. Se îndreptă reflex spre o poartă, generată de turbioane luminescente de plasmă, și se pomeni atras într-o cădere nesfârșită printr-un tunel negru. În jurul său, din când în când, începeau să sclipescă stele mici, de toate culorile.

Locul unde ajunsese nu putea fi definit, nu exista nici o localizare precisă: susul devenea jos, spațiul se lărgea în momentul în care el avansa spre pereți, dându-i impresia că se pierde în necunoscut. Durerea de cap îi trecuse, dar simțea acum că energia aceea trece prin el, era purtat de ea. (Hadrian Soare, „Triumful lui Ares”, Editura Paralela 45, Pitești, 2000)

*Manualul CORINT 2*

**LEONID DIMOV**

## Poemul odăilor

**LEONID DIMOV** (1926-1987). Poet de mare expresivitate lirică, făcând parte din gruparea poezilor onirici și barochiști, însă cu experiențe literare diverse, de la balcanism până

la orizonturile obscure, hermetice, incluzând, într-o magmă poetică proprie, aproape toate manierele poetice ale veacului. Debutază, în 1966, cu volumul „Versuri”, care cuprinde 47 de



inlei poeme, o poezie incitantă, parnasiană prin deliciul produselor culinare, fiind „Cină cu Marina”: „La creșete, masa imensă așteaptă./ Cu câte-un tacâm sub lumina coaptă./ Prelung să tăiem pagurii aduși/ Din Africa, de cașii cu frac și mănuși./ Meduze roșii găsite cu cimbru./ Cu fructe de mare pe spată de zimbriu./ În suc ecumenic, anguile cu tic./ Calmarii îngropați, violet, în aspie”. Poemul „Eminesciană” demonstrează caracterul curb al spațiului: „Eu sunt, la flecare, o prelungire curbă”, spune poetul, într-o metaforă absolută a spațiilor neeuclidiene. În volumele următoare, „Pe malul Styxului” și „7 poeme” (1968), dăm peste aceeași imagine a spațiului curb, existentă și la Valéry: „O Courbes, méandres./ Secrets du menteur./ Est-il art plus tendre/ Quo cette lenteur?”. Chiar nopțile sunt curbate la Leonid Dimov. Din temele predilecte ale poetului, bizareria, piața, frizeria, castelul, colosala ospătărie ocupă un rol important în

definirea unui spațiu real restrictiv, de unde se poate scăpa numai prin vis. Lumea devine un Babel al lucrurilor învechite, cu „Oyale bolgii gri, cu halebarde./ Securi, ce-au retezat chiar mării briza/ Ori firul plumbului din turn la Piza/ Cușite celtice, bătute-n cruce.”. „A.B.C.” (1973) este un poem în nouă părți și șapte zile. Imaginile mitologice predomină în poeziile lui Dimov: „Am atâmat de limbă vitele./ De vâl meduzele, de nasuri Trisfetitele” („Trisfetitele”). Urbea pare a fi cuprinsă de sentimentul total al abuzului, al lipsei de gândire, de o oligofrenie comportamentală: „multimea fremăta până-n depărtare,/ medicii se ridicară și ei/ bărbați, copii, femei/ îl îmbrășau și-ncepeau să joace/ ca niște dobitoace.” Alte volume de poezii ale lui Dimov sunt „Carte de vise” (1969), „Eleusis” (1970), „Semne cerești” (1970), „Deschideri” (1972), „Dialectica vârstelor” (1977), „Spectacol” (1979), „Texte” (1980), „Veșnica reîntoarcere” (1982).

„Poemul odăilor”, apărut apărut în volumul „7” (1968), reia tema explorării spațiilor închise și misterioase, cu posibile proiecții în miraculos, într-un spectacol fascinant al trecerii prin labirintul cunoașterii. Textul poetic e o invitație la un periplu prin câmpul imaginar al poeziei, a unui eu liric ce simte necesitatea alterității, a raportării discrete și diafane la celălalt, identificat aici într-o eterică ființă feminină, cu „umerii cei reci” adunați sub palma ocrotitoare a iubitului ce o invită la calmă contemplare, din cadrul ușilor scoase „din loc în loc”: „Ca seria spre fund să fie calmă/ Sunt scoase ușile din loc în loc./ Adună-ți umerii cei reci sub palmă,/ Rămâi alături, să privim din toc.”.

Poezia oferă, în trecere prin noi compartimente ale labirintului, un spectacol carnavalesc de interioare somptuoase, bogat ilustrate în culori grele și în forme încărcate, baroce, care asociază, în chip neprevăzut, cele mai surprinzătoare detalii. Obiectele de interior, bogat stilizate, ele însele impregnate cu patina artei, absorb cromatica vie a naturii, „verdele grădinii primăvara”, purpura crepusculară în draperii „cu fluturi de email în cute-ascunși” și în „mantii de prelați plecați să fie/ În reci bazine de pontife unși”. Spațiul interior pare un paradis al obiectelor vetuste, salvate de patina timpului numai sub semnul contemplării insistente a unui eu poetic ulmit de spectacolul cromatic. Odăile labirintice reflectă lumea exterioară, fixând, în țesături grele și gravuri în sidef, tablouri pastorale și imagini marine („caravele din ocean”), veșminte albe de prelați, chipuri de „sfinți de sânge presărați în stea” din catedrale ce trimit încă în lume ecourile sacre.

Odăile sunt, totodată, un labirint de oglinzi, reflectate una în alta la infinit, ca spațiul imaginar, dezmarginat, al poeziei, să fie o sinteză, o concentrare a tuturor culorilor întâlnite până acum, cu simetriile tăiate adânc, în mijloc, de multiplele planuri ale oglinzii: „E ultima în care apoi zac/ Culorile din flece odăie./ O scenă de irozi cu vârcolac,/ Împreunarea lor, în mijloc, tale.”

Ultima încăpere este, implicit, un refugiu erotic, o imersiune în spațiile intime ale lucrurilor, ca o retragere cu ecouri romantice din fața lumii dezlănțuite. (Gh.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 2/ p. 204.** Poezia lui Dimov tinde spre un univers deschis, spre un „spațiu intermediar între divin și terestru, între contingent și incontingent“ (Mircea Iorgulescu). Care este soluția sugerată prin versurile din „Poemul odăilor“ în privința încercărilor de integrare în această lume miraculoasă?

Integrarea în lumea miraculoasă a poetului se realizează prin intermediul acestui caleidoscop de imagini, camerele fiind examinate cu ochiul unui aparat de fotografiat care înregistrează nuanțele diafane ale lumii miniaturale. Imaginile sunt situate undeva, între real și ireal, între spațiul concret al amănuntelor discrete și dispoziția de construcție a acumulării de imagini mozaicate, cuprinzând brocarturi, detalii de sofa, fragmente de sidef spart peste platouri, de chivot portocaliu și scene cu irozi.

**Ex. 3/ p. 204.** Comentați, în acest context, metafora „ușilor deschise“, insistând și asupra altor posibile semnificații ale acesteia:

- a) „eliminarea barierelor cunoașterii reflexive“;
- b) realizarea – prin extensia încorporatoare – a unei viziuni plenare.

Dimensiunea cunoașterii reflexive se realizează printr-un *zoom* exterior lumii poetului, prin capacitatea lui de a se integra într-o viziune constructivă, labirintul construindu-se în forme perceptibile pentru simțuri, într-o ordine bine conturată. Poezia abordează tema „camerei interzise“, un spațiu al misterului imaginat de hermeneuți. Dislocarea realului prin deschiderea odăilor către alte camere este simptomatică pentru explicitarea realului într-o altă dimensiune decât cea obișnuită: „Ca seria spre fund să fie calmă/ Sunt scoase ușile din loc în loc./ Adună-ți umerii cei reci sub palmă,/ Rămâi alături, să privim din toc.“ Odaia interzisă concentrează în ea toate culorile paradisului: „E verdele grădinii primăvara/ Înviat cuminte, din brocart,/ Și scoica venusină cu ghitara/ Închisă-n ea de-un Odiseu de cart,/ E purpura adâncă-n draperie/ Cu fluturi de email în cute-ascunși/ Și mantii de prelați plecați să fie/ În reci bazilici de pontife unși...“. Culorile sugerează elemente simbolice ale lumii exterioare: verdele, primăvara, purpura, mantiile de prelați pontificali, în ale căror cute se observă „fluturi de email“, imagine a miraculosului. Jețurile sunt de o culoare sugestivă, galbenul, care urcă în cețuri, descriind cărăbuși care „scârțâie“ într-o tonalitate gravă: „E galbenul spătarelor de jețuri/ Cu bumbi albaștri în rețea dispuși./ Din glastre cafenii când suie cețuri/ Și scârțâie-n peizaje cărăbuși“. Imaginea odăii este alcătuită dintr-o feerie de culori, fiecare având o anumită semnificație, conturând un peisaj transcendent, fantastic, încremenit într-o configurație de natură moartă, plină de semnificații.

Imaginea „deschiderii ușilor dintre odăi“ generează un spațiu labirintic, înscris într-o tonalitate discretă a regimului liric, în care suprarealul este condimentat din abundență cu secvențe de natură moartă. Poetul se mișcă din odaie în odaie, pentru a construi o hartă a spațiului interior, un matrix vestibular al ființei.

**Ex. 3/ p. 205.** Numiți posibilele semnificații ale verbului „taie“ în ultimul vers al poeziei: „O scenă de irozi cu vârcolac,/ Împreunarea lor, în mijloc, taie“.

Verbul „taie“ construiește imaginea opulentă a unor ființe trăind într-un ezoterism evident, pentru că atât irodul, cât și vârcolacul au o simbolică profundă: irodul este o entitate malefică, în timp ce vârcolacul, preluat din mitologia germanică, are aceeași semnificație a răului, venind din nopțile dominate de magnetismul selenar. Sensul verbului „taie“ este de a supralicita privirea, de a ituperiza simțul vizual printr-o senzație ieșită din comun. (H.S.)



## ADDENDA

Florin Manolescu, 1998

„Leonid Dimov unifică într-un sistem coerent și foarte personal tradiția parnasiană a poeziei noastre, simbolismul exotic și balcanismul modernist, pe care le trece, în mod paradoxal prin filiera picturală a suprarealismului, nu prin cea literară, cum ar fi fost firesc.”

Ion Pop, 2000

„D.(imov) propune, în fond, în toată opera sa, un mare *teatru al lumii*, căruia viziunea barocă a *vieții ca vis* îi tutelează metamorfozele spectaculoase. E ceea ce conferă unitatea profundă a acestei creații majore, al cărei autor se definește el însuși «nobil măscărici al Totalității». Situat într-o tradiție literară, D.(imov) își regăsește reperele îndeosebi în «balcanismul» barbian și în poezia ludică și artizanală a lui Arghezi, individualizându-se însă pregnant prin «barochismul» oniric, pe care îl cultivă cu o uimitoare libertate a imaginației, supravegheată de o subtilă conștiință de constructor.”

Manualul CORINT 2

## THÉOPHILE GAUTIER

### Ibricul de cafea

**THÉOPHILE GAUTIER** (1811-1872). Scriitor romantic și eseist francez. Scrie proză fantastică, poeme romantice macabre, mai târziu poezii parnasiene ce se remarcă prin stilizarea extremă a versurilor, cu o propensiune deosebită către tărâmurile exotice. Volumul „Emailuri și camee” (1852) face demonstrația teoriei „artă pentru artă”, enunțată de Théophile Gautier, prin

forma îndelung cizelată a versurilor și prin impersonalitatea observației estetice. romane, povestiri fantastice, articole de critică literară, studii de artă și însemnări de voiaj. Alte scrieri: „Căpitanul Fracasse” (roman, 1863), „Istoria romantismului” (1874). Povestirea „Ibricul de cafea” a fost scrisă în anul 1831.

În povestirea „Ibricul de cafea”, intruziunea fantasticului se produce într-un cadru spațio-temporal ce îndeplinește toate caracteristicile genului. Acțiunea se petrece într-un loc îndepărtat de civilizație, la o „proprietate din fundul Normandiei”, pe o vreme ploioasă, cu drumuri desfundate, obositoare. Fantasticul situațional se instituie treptat: după ce mănâncă, personajul-narator, prea obosit, se pregătește să se culce, lucru ce se dovedește curând imposibil. Aspectul camerei e un prim factor generator al atmosferei fantastice: „Odaia în care urma să dorm eu era mare; am simțit, când am intrat, ca un fior, căci mi s-a părut că intru într-o lume aparte.”. Scena se schimbă apoi treptat, detalii ieșite din comun luând locul realității cotidiene:

„Focul care ardea arunca flăcări roșietice în cameră, în așa fel încât se deslușeau fără greutate chipurile de pe covorașul din perete și figurile de pe portretele afumate de pe ziduri.

Erau strămoșii gazdei noastre, cavaleri îmbrăcați în zale, consilieri cu perucă și frumoase doamne cu obrații fardați, cu părul pudrat, alb, ținând un trandafir în mână.

Apoi, un ibric de cafea se aruncă de pe o masă unde era așezat și se îndreaptă copăcel spre șemineu, așezându-se pe jar.”.

La granița dintre vis și realitate, evenimentele se precipită, pentru că un „om gras, cu barbă cenușie”, semănând oarecum cu shakespearianul Sir John Falstaff, sare din rama tabloului și, cu o cheie mică, desface ramele alăturate una după alta. Personajele care ies la iveală din această magică dioramă creează o atmosferă burlescă, de carnaval medieval: „Mici preoți dolofani, văduve uscățive și gălbejite, magistrați cu aer grav, îngropați în robe mari, negre, filfizoni cu ciorapi de mătase, culotă de prună și spada ridicată, toate aceste personaje ofereau un spectacol atât de ciudat încât, deși mi-era frică, nu m-am putut opri să nu râd [...]”

Dirijorul ridică bagheta: o arie vioaie, de dans, răsună din cele două capete ale sălii. Întâi dansară menuetul.”.



La ora unu, când bate pendula, totul se oprește, privirea personajului fiind atrasă de o femeie de o frumusețe uluitoare, total detașată de ce se petrece în jur: „Era așezată într-un fotoliu mare, într-un colț al șemineului, și nu părea cătuși de puțin să ia parte la ceea ce se petrecea în jurul ei.

Niciodată, nici măcar în vis, nu văzusem ceva mai frumos; pielea uimitor de albă, părul blond-cenușiu, ochii albaștri atât de deschiși, atât de transparenti, încât îi vedeam sufletul prin ei, limpede ca o piatră pe fundul unui râu.“.

Idila dintre cei doi, consumată toată noaptea, ca în poemele sau în poveștile cu strigoi, se termină însă brusc, la primul semnal al lumii reale, diurne, la primul cântec, aici de ciocârlie: „Fără să se împotrivescă întru nimic, Angela se așază, înconjurându-mă cu brațele ca o eșarfă albă, ascunzându-și capul la pieptul meu ca să se încălzească, căci se făcuse rece ca marmora.

Nu mai știam cât e ceasul și nici unde mă aflu. [...]

Ciocârlia cântă, o licărire palidă jucă pe perdele.

Îndată ce Angela o zări, se ridică degrabă, îmi făcu un gest de adio și, după câțiva pași, scoase un țipăt și se prăvăli.

Îngrozit, m-am repezit s-o ridic... sângele îmi îngheață în vine numai când mă gândesc: n-am găsit altceva decât ibricul de cafea sfărâmat în bucățele.

Văzând una ca asta, convins că fusesem victima unei iluzii diabolice, m-a apucat o asemenea frică, încât am leșinat.“.

A doua zi, prietenii săi, Arrigo Cohic și Pedrino Borgnioli, îl freacă pe tâmpile să se trezească, protagonistul fiind „îmbrăcat ca pe vremea bunicilor și strângând în brațe un ciob de porțelan, de parcă ar fi fost o fată tânără și drăguță“. În cele din urmă, protagonistul desenează pe hârtie un ibric de cafea, al cărui profil seamănă cu al Angelei, sora gazdei, moartă în urmă cu doi ani, din pricina unei congestii pulmonare: „Liniile aproape imperceptibile pe care le trăgeam cu creionul, fără vreun gând anume, prezentau întâmplător o asemănare uimitoare cu ibricul de cafea care jucase un rol atât de important în scenele din noaptea aceea.

– Ce ciudat seamănă capul ăsta cu al surorii mele Angela, spuse gazda, care terminase partida și privea cum lucrez pe deasupra umărului meu.

Într-adevăr, ceea ce mi se păruse o clipă înainte a fi ibricul de cafea era întru totul profilul blând și melancolic al Angelei.“.

Concluzia protagonistului, aflat sub efectul întâlnirii cu acest personaj fantastic, ce reînvie sub imperiul onirismului absolut, este de nefericire totală: „Înțelesesem că nu mai există fericire pentru mine pe acest pământ!“.

### ***Teme și motive ale povestirii „Ibricul de cafea“***

- Contingența dintre viață și moarte, prezentată într-o atmosferă onirică perfectă: protagonistul poate efectua o călătorie în trecut, portalurile de trecere fiind rama tablourilor și ibricul de cafea, focul veghind la acest spectacol fantastic.
- Dragostea imposibilă dintre un pământean și o ființă aparținând mediilor eterice, un strigoi în ultimă esență.
- Atmosfera nocturnă și somnul neliniștit, ca starea de interferență între real și ireal.
- Obiectul fantastic: ibricul de cafea, care se întrupează într-o ființă moartă de mai mult timp. Cafetiera suplinește rolul unui totem într-un ritual magic straniu. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 8/ p. 210. Identificați în povestirea „Ibricul de cafea“ elementele fabuloase și fantastice.

Fabulosul este dat de situarea povestirii într-un tărâm îndepărtat, în Normandia, „ținutul nordului”, care sugerează aplecarea spre magie, imersiunea în irealitate. Chiar conacul unde se duc cei trei amatori de senzații tari pare să poarte urmele unei atmosfere fabuloase: e ca și cum timpul ar fi încrămenit aici, detașat de realitatea obișnuită.

Fantasticul este dat de senzația de incertitudine creată de aspectul bizar al camerei, de modul în care, treptat, sub influența hipnotică a focului, anormalul și ambiguitatea situațiilor iau locul realității: modul în care este îmbrăcat protagonistul, în haine ca ale bunicului gazdei sau în care obține un ciob de porțelan, metamorfozarea ibricului de cafea într-o femeie moartă de doi ani, la fel, dispariția iubitei nocturne, ca un strigoi, după ce noaptea e alungată de lumina zilei. (H.S.)

## Manualul CORINT 2

## STANISLAW LEM

# Ciberiada

**STANISLAW LEM** (n. 1921). Scriitor polonez de literatură SF. Originar din Lvov, își întrerupe studiile de medicină din cauza izbucnirii celui de-al doilea război mondial. Luptă în mișcarea de rezistență și, după război, termină Facultatea de Medicină la Cracovia. Este unul din

fondatorii Facultății de Cibernetică și Astronautică. Dintre romanele sale, cel mai cunoscut este „Solaris” (1961), de curând ecranizat, avându-l ca protagonist pe George Clooney. Alte romane sunt „Astronauții”, „Norul lui Magellan” (1955), „Eden”, „Invincibilul”, „Flasco”.

Fragmentul „Expediția a doua sau oferta regelui Ferocius” din romanul „Ciberiada” (1965) prezintă un joc matematic de proiectare a unei vânători neobișnuite, al cărei protagonist este regele Ferocius, care își dorește un animal sălbatic ce nu poate fi doborât prea ușor. Constructorii monstrului, Trurl și Clapauțius, imaginează diverse strategii de luptă, ferindu-se însă de serviciile secrete, care folosesc toate mijloacele de a-i ține sub observație. Trurl oferă o soluție inedită: regele trebuie răpit de acest monstru și ținut captiv, fără să-i fie viața pusă în primejdie, dar și fără a se răzbuna pe inventatorii jocului. Curtea regală este plină de „ochii și urechile regelui”, așa încât cei doi nu vorbesc în fața servitorilor care aduc pe tavă „lămpi cu picioare de argint”, schimbând vorba și remarcând că „privighetorile cântă aici mai frumos chiar decât Marilonda Proquind”.

Importantă este descoperirea algoritmului de construcție a monstrului, schemele de proiectare fiind extrem de complicate: „Și începură să se înfrunte pe marile bucăți de hârtie albă, întinse pe masă, cu atâta îndârjire, încât grafitul plesni în creioane. Monstrul se răsuci ca turbat cu integrale indefinite, sub loviturile ecuațiilor regelui, și căzu dizolvat într-un număr infinit de necunoscute, însă iar se sculă, ridicat la o mai mare putere, dar regele îl izbi cu diferențiale, făcând să-i zboare în toate părțile operatorii funcționali, și se iscă o asemenea încurcătură algebrico-nelinară, încât nici unul din constructori nu putu să-și dea seama ce s-a întâmplat cu regele și cu monstrul, căci amândoi dispăruseră în puhoiul semnelor așternute pe hârtie.“. Pentru a se relaxa, cei doi analiști trag câte o dușcă din butelia de Leyda, apoi încep din nou Marca Analiză. Bătălia între rege și monstru se duce cu arme neortodoxe, teorii și coeficienți din matematică, puterea a șaptea, radicali, determinând descompunerea animalului într-o sută de polinoame, pierderea „unui ics și a doi ygreci“. Ferocius atacă cu blindajul său neliniar, trage „apoi antenele la mijloc, prin covariante, de zburau creioanele“, se izbește de numărător cu toți numitorii. Constructorii încep să strige „Victorie ! Victorie !“, urmăriți îndeaproape, cu



lunetele sau prin mijloace specifice muncii conspirative, de poliția secretă a regatului, necunosătoare de ecuații algebrice: „Mult după miezul nopții, în laboratoarele de investigație ale celei mai secrete poliții din regat fu adusă butelia din care băuseră constructorii în timpul grelei lor munci. Îndată laboranții-consultanți deschiseră fundul ei dublu, scoaseră de acolo un minimicrofon și un minimagnetofon, după care, concentrându-se asupra aparaturii, o puseră în funcțiune și ore în șir ascultară cu cea mai mare atenție toate cuvintele care răsunau în sala de marmură verde. Soarele răsărise, luminându-le fețele alungite de mirare, pentru că nimic din ceea ce auzeau nu era pe înțeles. Unul din glăsuri spunea:

– E, cum e? L-ai așezat pe rege?

– L-am așezat.

– Unde? Aici? Bine! Acuma așa, ține picioarele alături, îți spun! Nu ale tale, măgarule, ale regelui! Dă-i drumul, transformă repede ! Ce ți-a ieșit!

– Pi.

– Și monstrul unde-i?

– În paranteză. Ei, regele a rezistat, vezi?

– A rezistat? Acuma ambele părți înmulțește-le cu o cifră imaginară, așa! Încă o dată!

Schimbă semnele, cap de dovleac! Unde-l pui, blegule! Unde? Țsta-i monstrul, nu regele! Așa, așa! O, bun, bine! Gata? Acum întoarce pe fază, așa, și dă-i drumul în spațiul real! Îi ai?“.

Efortul de proiectare și de calcul al celor doi constructori se transpune în realitate chiar cu ajutorul poliției secrete: „A doua zi, în care întreaga poliție a trebuit să lucreze intens, după o noapte nedormită, constructorii cerură cuarț, vanadiu, oțel, platină, cristale, titan, ceriu, germaniu și toate celelalte elemente din care se compune Cosmosul, precum și mașini, mecanici calificați, ba chiar și spioni, căci se obrăzniciseră în așa măsură, încât îndrăzniseră să scrie pe un formular în trei exemplare după cum urmează: «Cerem de asemenea spioni de diferite compoziții și formate, la alegerea Forurilor Competente.» În ziua următoare mai cerură pilitură de fier, precum și o draperie mare de pluș roșu, cu un mănunchi de clopoței de sticlă la mijloc și cu patru ciucuri mari la colțuri. Dădură chiar dimensiunile clopoțelilor. Regele, care fusese înștiințat de toate acestea, se arătă foarte indignat, dar recomandă să se împlinească toate nevoile celor doi cutezători – DEOCAMDATA. Și cum cuvântul regelui era sfânt, constructorii obținură tot ce doriră.“. (H.S.)

### ***Teme și motive ale romanului „Ciberiada“***

- Viziunea matematică asupra lumii, concepută ca un imens spațiu real.
- Utopia unei dictaturi a viitorului, susținută de o poliție secretă cibernetică, prezentă peste tot, cu spioni de diverse facturi, umane și tehnice.
- Lupta, pe planșa de hârtie, a simbolurilor matematice, ca într-un basm modern.
- Caracterul de neînțeles pentru neinițiați al proceselor ce au loc într-o mașinărie automată.

### ***Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual***

Ex. 5/ p. 214. Alegeți o listă de elemente de ordin fantastic prezente în „Ciberiada“ de Stanislaw Lem (fragmentul reprodus în manual).

Elementele fantastice se referă la diferențialele care se luptă cu integralele nedefinite, preluate din matematica integralelor și a diferențialelor, la butelia de Leyda, sursă de electricitate, folosită de cei doi constructori, Trurl și Clapautius, la minimagnetofon sau minimicrofon, la „spioni de diferite compoziții și formate“, la modul în care regele este introdus în spațiul real și în care este stabilit algoritmul mașinii de luptă, în așa fel încât regele să fie răpit, dar constructorii să nu pățească nimic. (H.S.)



## FLORIN MANOLESCU

## Condiția literaturii SF

**FLORIN MANOLESCU** (n. 1943). Eseist și critic literar. Scrierile sale au o arie tematică diversificată: autorul pornește de la „Poezia criticilor” (1971), trece prin clasici cu esul „Caragiale și Caragiale” (1983), alcătuiește un

„Dicționar al exilului românesc” (2003), scrie un studiu de referință despre „Literatura S.F.” (1980). Ca prozator, ilustrează teme science-fiction în „Misterul camerei închise” (2002).

Monografia lui Florin Manolescu „Literatura S.F.” este prima încercare de sinteză asupra acestui incitant și la modă subiect din critica literară românească. Lucrarea are douăsprezece capitole, primele trei precizând noțiunea din mai multe puncte de vedere, ca denumire, ca istorie și ca definiție, următoarele intrând în conținutul extrem de bogat al acestui domeniu al literaturii. Criticul literar stabilește relațiile literaturii S.F. cu știința, cu basmul și cu fantasticul, prezintă, cu nuanțări edificatoare, speciile și temele literaturii științifico-fantastice, personajele tematice și obiectele care populează acest spațiu literar. Un capitol este dedicat literaturii S.F. din România. Ultimul capitol analizează „Condiția literaturii S.F.”, locul și perspectivele acestui domeniu în cadrul general al literaturii.

Studiul lui Florin Manolescu este de un cert interes, fiecare capitol construind cu minuție un univers informațional extrem de bogat. Între altele, autorul inventariază **SPECIILE** literare ale acestui gen:

a) **Opera spațială (space opera)**. Este practică în special în Statele Unite, sub forma benzilor animate și a **comicsurilor**; spre exemplu, în „Pirates of Venus” (1934), eroul principal, Carson Napier, va construi o astronavă de 16 tone cu care se îndreaptă spre Venus, nu spre Marte, din cauza calculelor greșite. Ciclul „Fundăției”, de Isaac Asimov, marchează aceeași lume existentă, a protospațialității. Un film de referință este „2001. Odissea spațială”, unde robotul unei nave spațiale o ia razna, generând o intrigă extrem de palpitantă.

b) **Contra-utopia**. Este o antiutopie perfectă. Spre exemplu, „1984”, de George Orwell, este o utopie a unei lumi posibile mai ales în regimurile totalitare. În „Splendida lume nouă”, de Aldous Huxley, oamenii urmează să fie obținuți prin clonare, și rămân mereu tineri, prin consumarea unui drog, numit „soma”.

c) **Fantezia eroică**. Este o variantă a utopiei eroice. În „Magic Inc.” (1940), de Robert A. Heinlein, un demon subteran, Nebires, se instalează pe Pământ, pentru a stabili fabricanților de mărfuri licențe. Apar și ființe fantastice, de tipul gnomilor, vrăjitoarelor, pisicilor negre, amuletelor, undine. În „Operațiunea Haos”, de Poul Anderson, sunt prezente ființele cu puteri excepționale.

d) **Ucronia, ficțiunea politică**. Constă într-o rescriere a istoriei, după principiul pe care îl enunța Pascal, anume că, dacă nasul Cleopatrei ar fi fost mai scurt, atunci totul s-ar fi schimbat. „Brazil”, de John Updike, este o ucronie politică a unei societăți naziste, în care operațiile de chirurgie sunt extrem de costisitoare și de inutile.

e) **Romanul polițist**. Există și utopii polițiste, cum se întâmplă în „Eu, robotul” (1950), de Isaac Asimov, sau în „Corăbii astrale” (1945), de Ivan Efremov. În filmul „Blade Runner”, actanții utopiei polițiste sunt androizi cu o durată extrem de scurtă de viață.

La fel, **TEMELE** majore ale literaturii S.F. sunt:

a) **Călătoria interplanetară**, cum se întâmplă în „Nebuloasa din Andromeda”, de Ivan Efremov.

b) **Războiul lumilor, invazia**: „Războiul lumilor”, de H. G. Wells, „Ziua independenței”, filmul și cartea.



c) **Sfârșitul lumii, catastrofa, romanul post-atomic:** „Orașe scufundate”, de Felix Aderca, „This Immortal”, de Roger Zelazny, unde o catastrofă postatomică generează crearea unor ființe grotești, monștri oribili, semănând cu mutații din mitologiile sumero-akkadiene și grecești; în „Luntrea sublimă” (1961), a lui Victor Kernbach, o astronavă marțiană ajunge în craterul unui vulcan al Atlantidei, Muntele de Foc, condusă de preotul Zeului Puterii, se declanșează o explozie atomică și totul se scufundă.

d) **Universul paralel, „micro-megas”.** În „Seniorii războiului” (1970), Gérard Klein definește astfel hipervolumul: „Suprafața unui hipervolum e un volum al cărui număr de dimensiuni e inferior cu o unitate celui al dimensiunilor hipervolumului”, la fel teresactul, „un hipercub, sau un teresact, cuprinde o infinitate de cuburi și, într-un spațiu cu patru dimensiuni, volumul său e totuși finit”. În „The Diamond Lens” (1858), de Fitz-James o'Brien, un tânăr construiește un microscop cu o lentilă de diamant, prin care el vede, într-o picătură de apă, o femeie de care se îndrăgostește.

e) **Călătoria în timp, chirurgia temporală.** În „Le voyageur imprudent” (1944), René Barjavel îl descrie pe Pierre Saint-Menoux, care vrea să-l ucidă pe Napoleon. Viața voiajorului spațial se desfășoară între a fi și a nu fi:

„Și-a omorât strămoșul?

Deci nu există.

Deci nu și-a omorât strămoșul.

Deci există.

Deci și-a omorât strămoșul.

Deci nu există...”

În „Detunătura”, de Ray Bradbury, un excursionist temporal se deplasează șaiszeci de milioane de ani în trecut și strivește un fluture, provocând schimbarea rezultatului alegerilor din secolul XXI. Gérard Klein enunță, în „Seniorii războiului”, legea informației neregresive, după care viitorul nu se poate schimba pe sine, prin intervenție în trecut. În „Patrula timpului”, de Poul Anderson, trecutul nu poate fi schimbat, pentru că este elastic: „Să ne imaginăm un caz mai precis: că aș veni să-l împiedic pe Booth să-l ucidă pe Lincoln. Dar, dacă nu iau niște precauții extreme, se va întâmpla, fără îndoială, ca altcineva să tragă focul și ca Booth să fie totuși acuzat. Există mai degrabă o elasticitate decât o plasticitate a timpului. Tocmai această elasticitate îngăduie să te deplasezi prin el fără prejudicii.”

**PERSONAJELE literaturii S.F. sunt:**

a) **Savantul:** Petrov Petrovici Garin, din „Hiperboloidul inginerului Garin” (1925), de A. N. Tolstoi.

b) **Geniul rău:** omul de știință Frankenstein, din „romanul gotic” „Frankenstein”, de Mary W. Shelley.

c) **Supereroul/ suberoul:** Superman, Wonderwoman, Spiderman, ca exemple de supereroi; ca exemple de suberoi, Frankenstein, deși el poate fi considerat și un tip romantic, sau The Joker, din „Batman forever”. Spiderman are capacitatea de a umbla pe clădiri ca un păianjen, după ce a fost mușcat de un păianjen radioactiv, într-un experiment, Wonderwoman este agentă secretă americană în timpul celui de-al doilea război mondial, luptând împotriva germanilor. Ea vine din țara femeilor nemuritoare și tinere cu o navetă de cristal, are ca arme de luptă un lasou magic și o brățară care îi permite să respingă proiectilele sau gloanțele inamice trase în direcția ei. Highlander (Scoțianul sau Munteanul) este un nemuritor în vârstă de patru sute de ani, venind din clanul MacLeod. Alături de el mai pot fi menționați Amanda, în vârstă de două mii de ani, „the eternal thief”, Cassandra, o magiciană, și Methos, cel mai în vârstă nemuritor, cu o vârstă de cinci mii de ani. Personaj negativ în acest film este Seth, „răul permanent”, apărând o dată la o mie de ani.



d) **Homo futurus**: un exemplu este mutantul energetic al lui Mircea Eliade din „Tinerete fără de tinerețe”.

e) **Androlzi**: androidul din filmul „Cyborg”.

f) **Instrumente cu puteri extraordinare**: ciocanul Mjoelnirr al zeului Thor, exploatat în serialul „Primul val”, unde este numit „puterea puterilor”, un aparat de transport de materie în spațiu și timp, inventat de rasa gua. Tot aici apare ideea de realizare a unor mutații, prin introducerea unor gene extraterestre replicate în codul ADN uman: așa cum spun gua, omul este „orb” în ceea ce privește simțurile, el nu vede decât partea de sus a ansamblului material.

g) **Mutanți**: Wolverine, Beast, Storm, Cyclops din „X-men”.

h) **Extraterestri**: în filmele „ET” și „Întâlnire de gradul III”, „Bărbați în negru” („Men in Black”).

i) **Zei atemporali**: în „Ucigașii de timp”, de Gérard Klein (a publicat sub pseudonimul de Gilles d'Argyre). Personajul principal este căpitanul Varun Shangrin, iar acțiunea începe în anul 27 937 (bază universală). Faptul că timpul este o mărime importantă în această povestire este evidențiat și de proverbul irlandez din deschiderea acestei cărți: „Când Dumnezeu a creat timpul, a cam exagerat...”. Într-un loc al spațiului există un **abis temporal** care înghite laolaltă oameni și echipaje de nave, acestea îndreptându-se spre o planetă, unde doar cei mai bine dotați tehnologic vor supraviețui. Cartea face parte din trilogia „Saga familiei d'Argyre”, alături de „Chirurgii planetari” (Editura Tinerama, 1993) și „Sceptrul hazardului”.

j) **Monștri**, cum sunt cei descoperiți de nava spațială „Tantra”, funcționând cu anamezon, din romanul „Nebuloasa din Andromeda”, de Ivan Efremov: în momentul în care Niza Krit și Erg Noor încearcă să taie cu un dispozitiv aruncător de scânteii blindajul navei spiraloide venite pe planeta gigantică a soarelui de fier unde poposiseră exploratorii, o „meduză” ucigătoare o paralizează pe Niza pentru o lungă perioadă de timp, iar astronava disc, deși tăiată, se „regenerează”, rămânând impenetrabilă.

Studiul lui Florin Manolescu dovedește, implicit, că literatura science-fiction este marea provocare a timpului pe care îl trăim. (H.S.)

### *Fenomene, întâmplări și locuri misterioase sau sacre, ființe supraumane*

În lumea de azi, o serie de locuri și de fenomene misterioase se întâlnesc pe diversele meridiane ale lumii:

1. Locuri misterioase: Triunghiul Bermudelor, Triunghiul din Marea Dracului, unde se pierd o serie de nave, Polul Nord, legendara Shambhala.

2. Yeti, o ființă antropomorfă de culoare neagră, un biped de cinci metri înălțime, prezent în Tibet, la peste trei mii de metri altitudine.

3. Insula Paștelui, templul de la Stonchenge, menhirele (astfel de monumente se întâlnesc la Men-Er-Grah, Kerioas, Germania de nord, Scandinavia de sud).

4. Piramidele din Giseh, a lui Keops, Sfînxul.

5. Templul Dianei din Efes, grădinile suspendate ale Semiramidei, farul din Alexandria.

6. Templele lui Chronos: Machu Pichu, Cuzco, în pădurea din Peten, din nordul Guatemalei, templul din Chichen Itza, construcția de la Stupa.

7. Figurile geometrice de la Nazca, statuile din Corsica, calul alb din Uffington, Omul cel Lung de la Wilmington.

8. Drumurile drepte din antichitate: catedrala gotică din Salisbury și câteva edificii din acea perioadă sunt situate în linie dreaptă.

9. Regatele legendare Snowdonia, Fanis, Arimaspea, Uttara-Kurus, Thule, Atlantida, Walhalla (unele scene din „Edde” se regăsesc în jurul vulcanului Hekla), ultimul ținut asemănător cu paradisul celtic al femeilor nemuritoare și mereu tinere, zeițe sau Korrigane, zburând în «corbi».



10. Potopul, Coloanele lui Hercule.

11. Monstrul din Loch Ness.

12. Ținuturile fantastice de la Poli, descrise de amiralul Byrd, sediul avioanelor circulare, o poartă spre altă lume.

13. Fenomenul OZN, asimilat de unii cu excursiile temporale, și misterioșii „Men in Black” („oameni în negru”). Legende referitoare la VRIL-uri, aparate construite de savanții germani capturați de americani prin operațiunea „Paperclip”: vehicule rotunde, capabile să atingă chiar viteze supraluminice.

14. Fulgerele globulare, focurile instantanee, devoratoare de ziduri și clădiri din beton.

15. „Aria 51”, în apropiere de Roswell, unde s-ar fi prăbușit o farfurie zburătoare în 1947, acum e pustie, după cum spun legendele, mutată într-o altă locație. În filmul „Ziua independenței”, cu Jeff Goldblum și Will Smith, această temă revine, deși filmul este mai mult o comedie, structurată pe ideea că „băieții buni” („the good guys”) îi înfrâng pe „băieții răi” („the bad guys”). Astfel, invazia extraterestră, produsă cu nave circulare de 25 de kilometri diametru, provenite dintr-un asteroid cu o mărime de 550 de km, care distrug orașele cu o rază laser gigantică, se face prea lent, navele extraterestre nu au coduri de identificare neinterceptabile și se folosesc, pentru dirijare, de sateliții terrieni. În cele din urmă, apelând la OZN-ul din „Aria 51”, un pilot de vânătoare, Hiller, jucat de Will Smith, împreună cu un om de știință, David, vor reuși, trecând de toate barierele, să detoneze un focos nuclear în interiorul bazei inamice. Clișeele sunt multe: americanii sunt entuziaști, bucolici, mecanismul de dirijare al navei spațiale recuperate de pământeni este descifrat într-o oră, după ce, timp de decenii întregi, el fusese un mister, codul navelor este infectat cu un virus „primitiv” (la o distanță de mii de ani, alienii nu au sistem antivirus, HDD-ul lor fiind comparabil cu cel pământean), el fiind accesibil „modemelor” terriene, extraterestrii seamănă cu gnomii din mitologiile celtice și scandinave.

16. Ființe fabuloase din mitologiile celtice: gnomi, spiriduși, banshees, sprites, astăzi extraterestrii blonzi, de 1,80 m, vorbind rusa arhaică, văzuți în Voronej, giganții de 3-4 metri, existenți și în preistorie, de 2 metri acum, sau „the gray little men” („omuleții gri”) din arealul Americii de Nord și de Sud. Se spune că există o rasă de extraterestri care îi ajută pe oameni, care trăiesc trei-patru mii de ani, înainte de a-și schimba trupul, și una malefică. În serialul „Primul val”, de Francis Ford Coppola, această rasă binevoitoare este desemnată sub numele de „Străinul”. Cade Foster este opozantul principal al acaparării puterii de către extraterestrii răi, numiți gwa, profețiți de „Catrenele” lui Nostradamus. Rasa silențioasă, invadatoare, condusă de Mabus, îl va numi pe Foster subiectul 117. În lupta sa complexă, Foster va fi ajutat de acest „Străin”, o entitate pozitivă. La fel, „Oamenii în negru” au o ramură pozitivă și una negativă: cea negativă ar fi încercat asasinarea lui Bob Lazar, fizician care a afirmat că a văzut farfurii zburătoare în „Aria 51”, în hangarul S-4. „Formele”, umane sau nonumane, pot fi generate de entități necunoscute, ele constituind „cannon fodder”, „carne de tun”, lucru observabil și în „Infanteria stelară”.

17. Mutanții necunoscuți ai zilelor de azi, rezultat al unui „random factor” („factor întâmplător”), nu evoluționist, ci transcendent. Unii din ei pot deveni atemporal, pentru că sunt nemuritori. Crearea din nimic a unor astfel de mutanți energetici ar fi consecința unei semimaterializări a energiei, matrixul rămânând fluid energetic. Astfel de mutanți constituie treapta intermediară între ființe total energetice și cvasienergetice. Unii martori, chiar militari, prezenți la fenomenele OZN, cum este cazul celor din Siberia, din anii '90, au urmărit dematerializări ale unor ființe de tipul acesta, proces asemănător cu teleportarea. Alții pretind că ființele extraterestre trec prin pereți, la fel, navele emit raze care transparentizează orice material, curbându-se chiar în unghiuri ciudate. Un astfel de mutant incognito e în filmul „Al șaselea simț” („The sixth sense”), cu Bruce Willis, el fiind un telepat. Tot într-un film cu Bruce Willis se sugerează că benzile desenate cu mutanți, comicsurile, sunt inspirate dintr-o realitate imemorială sau contemporană ascunsă, mutanții existând și astăzi.

18. Mitul istoriei secrete a omenirii, al luptei între două tabere, formate din cei care au pus mâna pe artefactele de la Roswell și din alte locuri unde s-au prăbușit OZN-uri. Una dintre ele dorește ca această tehnologie secretă, comparabilă cu aceea care ar exista peste milenii de acum încolo, pe Pământ, să devină realitate cotidiană (și asta presupune antigravitația, tehnicile de imortalizare, duplicarea total in vitro, combinată cu manipularea genetică, sisteme cosmice de transport, medicină energetică), alții doresc ca tehnologiile să fie folosite, în scop personal, doar de „elită”, iar restul oamenilor să fie ținuti sub control. De ele s-ar fi folosit oamenii să ajungă într-o ipotetică expediție pe Marte, în 1962. Se pare că OZN-urile au fost „prăbușite”, nu s-au „prăbușit”, pentru că este absolut imposibil, pentru o civilizație atât de avansată ca una (extra)galactică și supratemporală, să străbată mii de ani lumină, pentru ca vehiculele ei să se defecteze



aici, pe Pământ, într-o climă evasiideală în comparație cu celelalte planete sau sateliți ai Sistemului Solar sau ai altor sisteme solare, pentru care ar fi trebuit ca aceste „navete” să fie pregătite să le facă față. Cert este că seopurile, inexplicabile, ale supercivilizației care a „prăbușit” aceste nave extraordinare sunt total diferite decât cele imaginate de „belicoșii” care inițial au pus mâna pe ele, acestea fiind, probabil, un dar pentru întreaga omenire. „Diademele” proiectoare de gânduri, imagini, senzații în cap, de care vorbește colonelul Philip J. Corso, autorul cărții „După Roswell” (Editura Teora, 1998), șeful Diviziei de Tehnologii Străine a Armatei Terestre a S.U.A., între 1961-1963, ar fi putut fi folosite pentru „transfer” de suflet și memorie pe un nou corp, având creierul *tabula rasa*, asigurându-se în acest fel nemurirea virtuală.

19. **Legenda Sfântului Graal**, a potirului unde s-a adunat sângele lui Iisus răstignit pe cruce, este strâns legată de Cruciade, în special de cea albigensiană (1209), de erezia catară, de Cavalerii Templieri, de Rose-Croix, de asediul orașului Montségur, care a capitulat în anul 1244. Asemănătoare cu Sfântul Graal este legenda despre Chivotul Legii (Noah's Ark), cu puterea de a distruge chiar o armată întreagă, apropiată de ea, cu intenții dușmănoase, dar și de a immortaliza. „Cuptorul reînvierii” la celti (avea capacitatea de a-i trezi la viață, cu ajutorul unui laser biologic intens, pe războinicii căzuți în luptă) se aseamănă cu modalitatea de regenerare prin fulgere și energie a atlanților primordiali, care trăiau o mie de ani, înainte de a schimba „the human shell” („învelișul”). „Reîncarnarea” există, la nivel de mimesis a actului hierofanic, la egipteni, convinși că într-o zi vor fi aduși la viață, lucru cândva posibil, dacă ar fi să luăm în considerare tehnicile de duplicare „*splicing*”, bazate pe înlocuirea lanțurilor de ADN distruse de trecerea anilor, cu unele comune, existente la animale înrudite cu speciile dispărute, și incubatoarele bioorganice, construite după modele existente în natură („artificial tumblers”), precum cele văzute în serialul „*Lexx*”.

20. **Experimentul Philadelphia**, prin care a devenit invizibilă nava DE 173, cunoscută sub numele de „Eldridge” (cu lungimea de 93 de metri și un deplasament de 1 240 tone standard și 1 520 de tone cu încărcătura maximă). În octombrie 1943, corveta „USS Eldridge” este ancorată în Philadelphia, în șantierul naval. Va dispărea, într-o ceață verzuie, pentru a apărea la Norfolk (Virginia), iar după aceea înapoi în Philadelphia. Despre acest eveniment s-au scris multe cărți (o putem menționa pe aceea a lui William L. Moore și Charles Berlitz, „Experimentul Philadelphia. Proiectul invizibilitate”, apărută în 1979, prima oară tradusă în românește). Experimentul s-ar lega de schimbarea sensului unui vector spațio-temporal, de transport în continuumul evadridimensional, de cele patru forțe ale universului: slabă, tare, gravitațională și electromagnetică.

21. **Mitul orașelor-enclavă**, sugerând un nou selavagism, în care oamenii sunt privați de tehnologia viitorului cu adevărat performantă, destinați concentrării și morții premature. (H.S.)



Lumea se schimbă odată cu trecerea timpului, această perpetuă transformare ducând la noi forme de rezolvare a disputelor și a conflictelor, unică modalitate de a asigura mediului social echilibru și liniște, iar fiecărui membru al colectivității siguranță. Diversitatea disputelor sociale și individuale este extrem de mare. Există conflictele între civilizații, între culturi, între etnii, între indivizi, între sisteme ideologice și economice, între exponenții Celui de-al Treilea Val și ai Celui de-al Patrulea Val, potrivit lui Alvin Toffler, între ignoranță și cunoaștere, între fundamentalism și progres.

Istoria omenirii este în primul rând o istorie a conflictelor, iar trecutul istoric este o uriașă aglomerare de conflicte și de atrocități. Într-o carte sinteză pe această temă, „Frica în Occident (secolele XIV-XVIII). O cetate asediată”, cercetătorul francez Jean Delumeau observă: „În Europa de la începutul Timpurilor Moderne, frica, ascunsă ori manifestată, este prezentă pretutindeni. Același lucru se manifestă în oricare civilizație prost înarmată din punct de vedere tehnic pentru a riposta multiplelor agresiuni ale unui mediu amenințător.”. Oamenii devin victime ale „foamei crunte” sau ale „setei mistuitoare”; de aceea apar atitudini contrare, pentru că spiritele se situează pe poziții partizane.

Lupta cu răul, cu frica a îmbrăcat forme atroce, dacă ne gândim la execuțiile pe eșafod ale ereticilor sau ale vrăjitoarelor din secolul baroc, al XVI-lea, la exterminarea indienilor și a popoarelor colonizate, la cruciade, la ororile nazismului din cel de-al doilea război mondial, la reprimările opozanților din lagărele comuniste. Konrad Lorenz, în lucrarea „Așa-zisul rău. Despre istoria naturală a agresiunii”, susține că lumea, omul în general este guvernat de „marele parlament al instinctelor”, vocea rațiunii fiind prea puțin ascultată, din această cauză fiind diminuate eforturile de mai bine, de progres ale societății.

A existat totdeauna un impact al civilizațiilor orientală și occidentală, fiecare dintre acestea arogându-și un rol important în dominația mondială. Extremul Orient, reprezentat în special de China și de Japonia, își afirmă un rol tot mai important în dominația economică a lumii. De cealaltă parte se află puterea economică a Americii, a Uniunii Europene, existând, în al treilea plan, Orientul Mijlociu, țările africane și cele aparținând continentului sud-american, separate de marile puteri printr-un puternic decalaj economic. Toate această partajare a puterii se manifestă prin rivalități economice și militare, concretizate, chiar în contemporaneitate, prin războaie și prin acte de terorism. O rivalitate politică și militară ce a străbătut toată a doua jumătate a secolului XX, marcată printr-o acerbă cursă a înarmărilor, a fost cea ce s-a numit Războiul Rece, între cele două sisteme sociale diferite, capitalismul și comunismul. Propagandiștii comunismului au susținut că sistemul din care fac parte este cel mai bun și cu o durată eternă, în timp ce apărătorii Vestului capitalist prosper au replicat totdeauna cu argumente contrare, confirmate de evoluția istorică.

Alte dezbateri au teme de mare actualitate, în primul rând terorismul, aflat în momentul de față într-o recrudescență extremă, apoi criza valorilor morale, clonarea ființelor umane, cu toate consecințele implicite, ecologizarea, înlocuirea surselor poluante de energie, a substanțelor chimice capabile să distrugă pădurile sau stratul de ozon din atmosferă. O mare problemă a comunităților umane este creșterea infracționalității, mai ales a celei juvenile, legată de accesul extrem de ușor, în unele țări, la armele de foc. Dezbaterile civice pe teme educaționale și soluțiile adecvate marilor provocări ale viitorului trebuie să fie un punct forte în



topica societăților de mâine, fiind de așteptat ca educația să devină mai pragmatică, promotoare a acelor soluții de cunoaștere, tehnologice, culturale și morale care să asigure un grad mai mare de umanizare a relațiilor dintre oameni. (H.S.)

Manualul HUMANITAS

## MIRCEA DINESCU

# Hau Hau

**MIRCEA DINESCU** (n. 1950). Poet și publicist. Intră în literatura română printr-un debut fulminant, cu volumul „**Invocație nlmănu!**” (1971), urmat, în 1973, de „**Elegii de când eram mai tânăr**”, care îi asigură în epocă o notorietate incontestabilă. Temele grave ale literaturii sunt filtrate printr-o viziune a neliniștii și a revoltei, cu reflexe uneori parodice și protestatare. Trecerea timpului este văzută ca o subtilă agresiune asupra ființei, care încearcă să supraviețuiască prin atemporalitate: „Mi-e milă, mamă, parcă aș vrea o amânare/ căci nu simt împlinirea bărbatului de-ajuns,/ din când în când îmi umblă prin trup un dor mai mare/ și m-aș lăsa cu mierea copilăriei uns.”. Poetul tânăr accede la condiția de zeu, hrănit cu ambrozie, cu „lapte din sfârcuri de cometă”, încercând să înlăture zestrea unor generații de mult dispărute. Îngerul protector își pierde aripile tocmai din cauza „îmbătăririi” cu „bunicile și unchii” ce-i curg prin vene, marcându-i irevocabil, din punct de vedere genetic, condiția trecătoare. Suflul se desprinde de trup, legătura material-imaterial nefiind suficient de puternică: „Este-n noi o spaimă care ne doboară/ bate vânt din lucruri poate dinadins,/ suflul-i o luntre spre odinioară/ carnea dulce vâslă, ochiul necuprins.”.

În „Proprietarul de poduri” (1976), iubirea se vrea recuperată, ca un bun de preț: „Mai știi cum te strigam pe-atunci/ «icoană cu picioare lungi»” („Cântec de inimă albastră”). „Proprietarul de poduri”, personaj liric emblematic, are o viață câmpenească, doarme în natură, se teme de automatismul civilizației mașiniste. În „La dispoziția dumneavoastră” (1979), poetul îmbrățișează realitatea restrictivă a epocii ca pe o cămașă a

morții, ipostaziindu-se în martir, căci „țăranul mulge capra îndrăcită a civilizației”, iar poezie’ n-: „poate face lumea mai bună”. Desprinderea sufletului de trup e favorizată de aceste vremuri ciudate ale „zeilor tranzistorizați”: „Unii de-abia așteaptă să mă vadă plutind/ ca Ofelia cu o coroană de ziare pe cap”. Omul simplu e pândit de ochi și urechi indiscrete, într-un mediu social tot mai primejdios: „Ferește-mă Doamne de cei ce-mi vor binele/ de băieți simpatici/ dispuși oricând la o turnătoare voioasă/ de preotul cu magnetofon sub sutană/ de plapuma sub care nu poți intra fără să dai bună seara/ de dictatorii încurcați în strunele harfei/ de cei supărați pe propriile lor popoare/ acum când se-apropie iarna/ și n-avem nici ziduri înalte/ nici găște pe Capitoliu/ doar mari provizii”.

Volumul „Exil pe o boabă de piper“ (1983) conține treizeci și cinci de poeme, de un tragism „bășcălios“; figura de stil cel mai des întâlnită în aceste versuri este zeugma; constând în alăturarea de cuvinte aparținând unor registre diferite. Poemul „Un inventar în lumea a patra“ este de fapt o zeugmă dezvoltată: „O coajă de pepene navigând prin bosforul furnicilor/ un ziar care-și pierde memoria,/ un cartof în șosete firave“. Columbul este „al gunoaielor“, pentru că lumea devine un surogat mondial, marea scade și se retrage ca în buzunarul unui zeu suprem, „biserici pe sub mâna calicilor se trag“, iar splonii realității pun ordine în gândurile opozantului: „Cine sunt Doamne inspectorii ăștia de scutece/ ăștia cununați cu ușile interzise/ gata să-mi confunde copilăria cu o fabrică/ și plapuma cu gara de nord?!“. Alte volume de poezii sunt: „Moartea citește ziarul“ (1989), „O beție cu Marx“ (1996), „Fluierături în biserică“, antologie lirică (1998).

Poemul „Hau hau”, din volumul „La dispoziția dumneavoastră”, este o meditație plină de sarcasm asupra adevărului truat, „bolnav de gălci”, al lumii totalitare, asupra unei realități falsificate prin toate mijloacele cu putință. Lumea, devenită poligon experimental pentru o insidioasă „poliție a gândului”, ca în romanul lui George Orwell, „1984”, este bolnavă, haotică, imprevizibilă în manifestări, fără leac de însănătoșire: „Oh bietul adevăr bolnav de gălci/ se culcă-n grâu și se trezește-n bălci/ cu șapte doctori unsuroși la cap/ gata să-i ia din



sânge să-i dea hap". E o lume pe dos, cu valori răsturnate, promovate în ton de „hau hau“ logoreic și demagogic, în care adevărul este „vindecat“, stabilit de „doctori unsuroși“, expresie a sordidului și a incompetenței, a neputinței de a distinge între bine și rău, între alb și negru. Numărul șapte este fatidic, simbol criptic al unei realități infernale, din care binele a dispărut, iar adevărul a devenit relativ, trucat, comandat, într-o optică aleatoare, în funcție de dioptriile unui ocult observator: „pus sub lentile grase – a luat foc/ pus sub lentile slabe – n-a mai fost“. Lumea este dominată de incompetență, de amatorism, de analfabeți incorigibili sau de propagandiști diabolici, de poeți înregimentați, „suavii cântăreți cu polonic“, care, pentru o răsplată derizorie, fabrică adevăruri și interpretează datele realului în ritm de „hau hau“ și în asocieri cu totul aberante, omul fiind supus unor complexe operații de spălare a creierului, astfel încât orice minciună poate fi „adeverată“: „azi intră-n noi cu plugul domnul prost/ și fierul ne convinge os cu os/ că-n târg s-a măritat un mort frumos/ că în pingele-a nechezat un cal/ că-n miezul pâinii doarme-un general“.

Poetul își asumă toate riscurile afirmării adevărului, în această lume-ghetou, construită, într-un iluzoriu „război rece“, în cercuri concentrice, care se închid mereu în preajmă, sufocante, precum burțile de pește în care se află încarcerat personajul Iona al lui Marin Sorescu. Ultimele versuri, reluând sugestiva interjecție din titlu, resping o stare de fapt inacceptabilă, fiind o replică fermă la marea trăncăneală ideologică: „Hau hau pardon n-am chef și nu mi-e dat/ să umblu cu sicriul șifonat“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 1/ p. 193. Partea a doua a poemului descrie o lume absurdă, în care oamenii sunt convinși cu forța („cu fierul“) de „adevăruri“. Credeți că poetul inventează o lume fantastică sau copiază fidel lumea reală, a anilor comuniști, din România? Dezbateți ambele ipoteze.

„Șansa accesului la marea poezie (o poezie a unui aici și acum deopotrivă a unui pretutindeni) Mircea Dinescu și-o consolidează de la un volum la altul, prin puterea lucidității de sine...“ (Lucian Raicu).

Poezia lui Mircea Dinescu și autorul însuși, ca om al cetății, se radicalizează pe măsură ce lumea comunistă în care trăiește devine mai absurdă, mai aberantă. Nu e vorba de o lume fantastică, ci de una reală, receptată însă în sensurile ei negative, în aspectele de univers concentraționar, în care, ca în toate utopiile politice ilustrate în literatură, omul obișnuit este strivit, anihilat. Tendințele conturării unei asemenea lumi nu sunt proprii numai comunismului, dar acest tip de societate a dus la paroxism astfel de manifestări.

Adevărurile, într-o societate totalitară, sunt impuse „cu fierul“, ca directivă ideologică, eludând aspectele reale ale vieții, evitând sau interzicând să se ridice vâlul de pe manifestările condiției tragice a omului și preferând perspectiva unui optimism forțat, cu tentă triumfalistă. Mircea Dinescu face un rechizitoriu în primul rând al comunismului, dar, în ipostaza eului poetic constrâns, încorsetat de o societate oprimantă, se adresează oricăror tendințe de totalitarism, ca în romanul lui Orwell, „1984“, din această perspectivă de interpretare, poezia cu sens de parabolă a lui Mircea Dinescu rămânând mereu actuală.

Ex. 3/ p. 193. La ce face aluzie poetul prin metafora ironică „suavii cântăreți cu polonic“?

„Suavii cântăreți cu polonic“ este o metaforă a poezilor de curte, care cântă în strună celor de la putere, mai marilor zilei, celor care împart pâinea și dreptatea proprie, urmați nu din convingere, ci numai de frică sau în speranța unei recompense. „Suavii cântăreți“ ai gloriei puterii sunt personaje trecătoare, care pășesc repede în neantul uitării.



**Ex. 2/ p. 194.** În romanul „Întâmplări în irealitatea imediată“, de Max Blecher, două personaje inventează un joc:

„Jocul consta în dialoguri imaginare spuse cu cea mai desăvârșită seriozitate. Trebuia ca până la sfârșit să rămânem gravi și să nu ne dezvăluim întru nimic existența lucrurilor despre care vorbeam. Intram și Ozy îmi spunea cu un ton cumplit de uscat, fără să ridice ochii de pe carte:

– Piramidonul pe care l-am luat ascară ca să transpir mi-a provocat o tuse îngrozitoare. Până dimineața m-am zvârcolit în cearceafuri. În fine, adineaurea a venit Matilda (nu exista nici o Matildă) și mi-a făcut o fricțiune. [...]

– Iată și eu sunt răcit, îi spuneam eu (era în luna iulie) și doctorul Caramfil (exista) mi-a prescris o rețetă. Păcat că doctorul ăsta, știi, azi dimineață a fost arestat...

Ozy ridica ochii din carte:

– Vezi, îți spuneam eu de mult că fabrică bani falși...

– Ei sigur, completam eu, altfel de unde ar fi avut să cheltuiască atâția cu artistele de varietate?..

Imitați jocul, amestecând realitatea cu ficțiunea pe teme din viața voastră școlară (teza de matematică, meciul de fotbal, ora la care nu v-ați pregătit).

„– M-aș fi pregătit la teza de matematică, dar e inutil; în curând armata celor 12 maimuțe va pune în mișcare planul ei diabolic și, în câțiva ani, pământul se va sfârși. La ce mi-aș mai bate eu capul cu o materie atât de insipidă?

– Hei, sigur, eu m-am pregătit și pentru meciul de fotbal, dar nu-mi pasă de așa ceva. Am lucrat la matematică pe rupte, numai integrale, apoi am tras la poartă și i-am driblat pe băieții de la numărul 3.

– Din aceeași cauză n-am învățat nici la biologie: mă plictisește. Oamenii ăia în halate albe nu se preocupă decât de musculița de oțet și de gena ei insignifiantă, dar nu pot să facă nimic pentru oameni, să-i înzestreze cu gena nemuririi de care vorbesc de prea mult timp, fără folos... La ce bun să înveți la o materie moartă, utilă numai pentru spițerii și chimiștii uitați de vreme?“

**Ex. 5/ p. 195.** Cele zece porunci sau „Decalogul“ („Vechiul Testament“, „Exodul“, 20, 3-17) se pot enunța astfel:

1. Eu sunt Domnul Dumnezeuul tău; să nu ai alți dumnezei în afară de Mine.
2. Să nu-ți faci chip cioplit, nici altă asemănare, să nu te închini lor, nici să slujești lor.
3. Să nu iei numele Domnului Dumnezeuului tău în deșert.
4. Adu-ți aminte de ziua Domnului și o cinstește.
5. Cinstește pe tatăl tău și pe mama ta, ca să-ți fie bine și să trăiești ani mulți pe pământ.
6. Să nu ucizi.
7. Să nu fii desfrânat.
8. Să nu furi.
9. Să nu ridici mărturie mincinoasă împotriva aproapelui tău.
10. Să nu râvnești la nimic din ce este al aproapelui tău.

Veacuri de-a rândul aceste principii au fost considerate ca principalul sistem de reguli de conduită umană. Literatura este cea care consemnează nenumărate variante de încălcare a uneia sau alteia dintre porunci.

A. Găsiți cel puțin două exemple de cărți (piese de teatru sau filme) în care conflictul să fie generat de încălcarea uneia dintre cele zece porunci.

B. Încercați să scrieți un decalog bazat pe afirmații, nu pe negații, în funcție de valorile pe care le socotiți esențiale (bunătate, sinceritate etc.).



A. Romanul realist „Ion” al lui Liviu Rebreanu este un exemplu concludent al încălcării Decalogului, prin porunca a zecea. Ion râvnește la pământul lui Vasile Băciu, apoi la Florica, fata îndrăgită de el, căsătorită însă, până la urmă, cu George Bulbuc. Toate acestea se vor răsfrânge negativ asupra personajului principal, care va fi omorât cu violență, lovit de George cu sapa în cap. Deznodământul romanului este și o consecință a viețuirii într-un tărâm al pasiunilor infernale, al patimilor umane.

Un alt exemplu de încălcare a Decalogului este romanul „John Gheena”, de Didier Decoin, în care oamenii, închinându-se idolilor tehnicii moderne, fără urmări pozitive însă asupra condiției umane, se confruntă cu zilele unei cumplite Apocalipse, marcată de apariția a nenumărate haite de câini pe străzile orașelor.

B. Cele zece porunci ale Decalogului ar putea suna astfel:

1. Să crezi că tot ce se întâmplă pe pământ este voia Domnului.
2. Tot ceea ce este imposibil azi va fi posibil mâine.
3. Fă ca oamenii să trăiască mult și fără bătrânețe.
4. Elimină „boala de moarte”.
5. Să crezi în Judecata de Apoi și în Înviere.
6. Să vrei întotdeauna binele generațiilor viitoare.
7. Să fii totdeauna aducătorul binelui celui de lângă tine, fără ca el să-ți facă rău.
8. Dumnezeu este atotputernic și stăpânește peste toate împărățiile, peste ființe muritoare sau nemuritoare.
9. Depășește stadiul tehnologic al lumii de azi și regăsește-ți sufletul și trupul nepieritoare.
10. Adu pacea și fericirea asupra tuturor pământurilor întâlnite de tine. (H.S.)

*Manualul CORINT 2*

## Crăciun

Poezia „Crăciun” aparține volumului „Moartea citește ziarul”, apărut în anul 1989 la Amsterdam, apoi la București, în anul 1990. Mircea Dinescu descrie o lume demitizată, ajunsă la un inevitabil crepuscul, cu toate simbolurile prăbușite în derizoriu, pe ruinele unui imperiu ideologic aproape învins de avalanșa istoriei: „În spatele templului e-un coteț de găini, câțiva saci cu mălai/ marmura pentru zeii de ocazie/ o tigaie încinsă.”. Textul transcrie imaginea culinară a unei lumi sărace, cu tigăi și mălai în spatele templului, alături de marmura pentru zeii falși ai zilei, într-o totală confuzie a rolurilor, în care puritatea și abjecția se amestecă: „vestalele sporovăiesc în pauză ca dizezele/ fac gargară cu ceai/ temătoare de razie/ și-au pus pozele/ pe condicuța pretinsă.”.

Imperiul suferă de o regresie istorică, se risipește prin păduri ca în „Regele moare”, de Eugen Ionescu, reprimând reproșurile „barbarilor” clevetitori, într-o lume a interdicțiilor totale: „Imperiul suferă pe undeva prin păduri/ îl dor barbarii cu limba lor slobodă/ nu-i voie să bei nu-i voie să-njuri/ hai pitulează-te-n lobodă.”.

Vilitorul însuși refuză să se nască, într-o viziune demitizată asupra istoriei, chiar a simbolurilor sacre: „Isus stă-n pântecul mamei sale, nebun,/ ascultă discuri cu Pink Floyd și plânge,/ se-amână desigur spectacolul de Crăciun/ magii s-au înscris în ajun/ la donatorii de sânge.”. Poezia este premonitoare, prefigurând spectacolul unui sângeros Crăciun, care destramă în praful istoriei un insuportabil imperiu al răului.



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 1/ p. 243. Comentați atitudinea demitizantă adoptată de Mircea Dinescu față de istorie, evidentă în primul vers al poeziei „Crăciun” prin folosirea unor termeni banali: „coteș”, (saci cu) „mălai”. Aveți în vedere și următoarea opinie critică: „Cu ideea morții miturilor în fașă, imaginația lui se dezlănțule.” (Sorin Alexandrescu)

Lumea devine o imagine parodică a unei societăți voite, în plan ideologic, perfectă. Vestalele, considerate etern virgine, se demitizează, trebuie să-și pună pozele în condicuță, de frica unei razii. Zeii sunt de ocazie, ceea ce sugerează că nu sunt veșnici, că se supun legilor derizoriului. Mălaiul și tigia nu se asociază deloc cu imaginea templului. Imperiul se destramă, supus legilor derizoriului, ca în romanul „Toamna patriarhului”, de Gabriel Garcia Marquez. Nici Iisus nu se mai naște, iar Crăciunul se amână, istoria schimbându-se în mod irevocabil. (H.S.)

### ADDENDA

Eugen Simion, 1984

„Mircea Dinescu (n.1950) debutează cu o poezie înfumurat melancolică, cu teribilisme de finger rural rătăcit în romantica orășenească. **Invocație nimănui** (1971) și, doi ani mai târziu, **Elegii de când eram mai tânăr**, l-au impus numaidecât în atenția generală. Surprindeau tonul direct și sincer al limbajului, tristețea și impertinența juvenilă a poemului reîntors, pe această cale, la tradiția confesiunii și a ceea ce se numește **poezia de inimă**. Poezii din generația lui Mircea Dinescu, veniți după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare și abstractizare a limbajului.”

Manualul HUMANITAS

## ANDREI PLEȘU

„Era mai bine înainte...”

ANDREI PLEȘU (n. 1948). Eseist, filozof, critic de artă, publicist. Studii la Academia de Arte Frumoase, secția de Istoria și Teoria Artei, absolvite în 1971. Își ia doctoratul în istoria artelor în anul 1980. În 1989, părăsește cariera universitară, din motive politice, persecutat de regimul comunist, față de care manifestase o atitudine de declarată disidență, și este mutat pentru scurtă vreme, ca muzeograf, la Tescani, în județul Bacău. După 1990, revine profesor la Facultatea de Filozofie, devenind în același timp om politic: în anii 1990-1991, este ministru al Culturii, iar în 1998 este ministru al Afacerilor Externe. Fondează revista „de tranziție” „Dilema” și Colegiul „Noua Europă” din București. În 1990 i se conferă titlul de Comandeur des Arts et des Lettres. În 1993, obține la Berlin, New Europe Prize, iar în 1996, premiul Academiei Brandenburgice de Științe. Este unul dintre personajele principale ale „Jurnalului de la Păltinș” (1983) al lui Gabriel Liiceanu, ambii considerați discipoli ai lui Constantin Noica. Dintre lucrările sale menționăm „Călătorie în lumen formelor” (1974), „Pitoresc

și melancolic” (1980), „Ochiul și lucrurile” (1986), „Minima Moralia. Elemente pentru o etică a intervalului” (1988), tradusă în germană, franceză, suedeză, „Jurnalul de la Tescani” (1993), „Limba păsărilor” (1994), „Despre ingeri” (2003).

Sensul jurnalului „Minima Moralia” este de „reevaluare și recuperare a individului”, autorul căutând „elemente pentru o etică a intervalului”. Un capitol al acestei cărți este „Falstaff și timpul sublunar”, în care personajul din „Nevestele vesele din Windsor” se trezește într-un timp uitat. Într-o lume „bătrână și profană”. Oamenii acestei lumi, spune scriitorul, stau sub semnul irevocabil al rătăcirii, pentru că fericirea nu există, slințind în schimb „monstruozitatea etică”, deghizată sub formă de „normalitate”. „Minima Moralia” este, în cele din urmă, o confesiune: „O confesiune despre nevoia de etică, dar și despre eliberarea eticului de povara dezumanizantă a percepției abstracte; o confesiune despre nevoia de asumare a propriei stări etice, a culpei și a eșecului, prin renunțarea la autocomplezență.”



Eseul „Era mai bine înainte...”, apărut în revista „Literatorul” (1991) și inclus mai târziu în „Chipuri și măști ale tranziției” (1996), pune în discuție un sentiment ieșit parcă, în condițiile României postdecembriste, din cutia Pandorei: nostalgia, prea repede instalată, după regimul comunist care abia fusese înlăturat. „La nici doi ani după dispariția lui Ceaușescu, spune Andrei Pleșu, le e dor, unora, de o stare de lucruri care nu s-a putut curma decât cu sânge.”. În chip polemic, autorul combate ideea liniștitoare „Era mai bine înainte...” cu o serie de adevăruri flagrante ale regimului comunist, printr-o enumerare, cu sens retoric, a numeroaselor restricții și sacrificii îndurate de populație în ultimii ani: „aburul sulfuros al disciplinei de partid”; „cele două ore de televiziune omagială”; amnistierea, cu scop propagandistic, numai a infractorilor de drept comun, în timp ce se încălcau, de multe ori, libertățile elementare ale cetățeanului; manifestările triumfaliste ale regimului, prin spectacole pe stadioane și „aplauze comandate”; o totală răsturnare a valorilor, încât elevii deveneau țărani, țărani proletari, proletarii activiști, iar activiștii, intelectuali, „pentru ca intelectualii, la rândul lor, să închidă cercul, devenind copii, tutelați ideologic, «tolerați» ca pitorești (sub jurământul cumineniei), când nu erau convinși să intoxice lumea cu imnuri despre fericire”.

Trei explicații posibile găsește Andrei Pleșu pentru această „schimonosire a memoriei”. Mai întâi „Prostia, Sfânta prostie”, „prostia omenească”, „sordidă”, generată de sentimentul de obișnuință cu răul, cu lipsurile, predispusă la „cultul salamului”, prostia omului care se miră că „trecerea din Infern în Purgatoriu nu se obține printr-o scamatorie de-o clipă”. A doua explicație este „reaua-credință”, adică dorința unor personaje nou-apărute pe scenă publică de a obține capital politic, de a dobândi avantaje, de a recupera privilegiile pierdute.

Ultima explicație, cea mai veridică, este „demonul nostalgiei”, care îndeamnă ființa umană la recuperarea trecutului, oricât de infernal ar fi fost, ca pe o perioadă de glorie personală, „ca pe o valoare teaurizabilă”. Trecerea timpului estompează efectele răului îndurat, care „devine în amintire vag euforizant”: „Dramatic câtă vreme e actual, el devine pentru memorie epic și liric”. De aceea, e o **nostalgie a trecutului**, a suferinței, a stării de boală, trecerea prin aceste întâmplări ale vieții făcând parte, cu timpul, din eroismul cotidian, care își cere dreptul la nostalgie și înduioșare: „Spitalizații își povestesc cu un fel de tandrețe masochistă spitalizarea, soldații în termen cei mai nevrotici își povestesc cu delicii armata, pușcărișii vorbesc de pușcărie ca de o culminație a performanței lor existențiale. În sfârșit, «a fi făcut războiul» e, pentru veterani, după decenii, o zonă de roz tineresc, o mângâiere prepostumă.”.

Andrei Pleșu consideră că, până la un punct, astfel de manifestări nostalgice se înscriu în normalitate, fac posibilă închiderea rănilor. Dereglarea percepției trecutului începe însă atunci când, „în convalescență fiind, trebuie să jinduim după boală”, prelungind starea de rău generalizat cu relele noi de care suferă România postdecembristă. Dacă înainte, pentru societatea românească, definitoriu era **Răul** esențial și unic, ce încerca să convingă „că moartea e formă de ordine, că somnul e o garanție de securitate”, acum acesta se divide în rele multiple, imediate, încât esența întrebării „Era mai bine înainte?” înseamnă „a prefera unitatea de monolit a Răului relelor multiplicat cu care ne confruntăm”. De fapt, „înseamnă a te ticăloși”. În planul relațiilor umane însă, răul generalizat oferea românilor „argumentul solidarității”, speranța că în viitor va fi mai bine, iar, în plan lăuntric, o bunătate ce se pierde în noile condiții, erodată treptat și sigur de relele ce o asediază. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 3/ p. 198. Cum trebuie înțeles titlul eseului „Era mai bine înainte...”? Porniți discuția de la punctuație.

Titlul, dând expresie unei dezamăgiri a autorului, este o invitație la polemică. Evident, răspunsul la o astfel de întrebare este, din capul locului, negativ. Autorul, totuși, investighează faptele, clasifică situațiile și cauzele, argumentează.

De fapt, istoria societăților umane este una a eșecurilor utopilor progresive: se trece de la epoca de piatră la sclavagism, de la feudalism la capitalism, apoi la socialism și comunism, din nou la capitalism și postcapitalism. Nici una din aceste societăți nu este atât de bogată și de bine organizată pentru a asigura fericirea tuturor membrilor ei, pentru a înlătura relele nenumărate, fiind în realitate săracă în multe domenii ale sale: social, cultural, biologic, tehnologic, în ceea ce se numește civilizație. În plan general uman, îmbunătățirea schimbării sistemului, prin trecere de la comunism la capitalism este vizibilă, prin libertatea de a privi deschis lumea, dar când această lume se dovedește a fi, în stil arghezian, închisă în mai multe „zări”, o asemenea declarație are mai puțină valoare de adevăr în planul concret al ființei. Aceste „zări”, de multe ori neatinse, devin relele de care vorbește, în finalul eseului, Andrei Pleșu. (H.S.)

### ADDENDA

Ștefan Borbély, 2000

„În acest fel, **Minima moralia** își dezvăluie și calitatea de expresie a unei drame existențiale specifice, echivalentă – pentru autor – cu procesul unei definiri de sine prin intermediul «diferențierii» (cuvânt-obsesie). Cartea stă în punctul central al operei lui P.(leșu) de până acum, explicând, la un nivel sublim, atât predilecția de mai târziu pentru fragmentar a autorului, cât și spectaculoasa inserție a unor episoade biografice în imaginea de ansamblu: destituirea prilejuită de scandalul «meditației transcendente», exilul de la Tescani, disidența fățișă față de regimul ccaușist, rolul cum s-a spus cu maliție nedreaptă – de «Malraux al epocii Iliescu». De la eseul despre morală trebuie însă pornit și pentru a înțelege celelalte cărți. **Pitoresc și melancolie** e un tratat academic despre «sentimentul naturii în cultura europeană», ale cărei spirite tutelare sunt, de asemenea, Dionysos și Nietzsche. «Natura – serie P(leșu) – e un uriaș corp de latențe, o densă materie primă.»

Michel Foucault, 1969

„A ataca funcționarea ideologică a unei științe pentru a o face să devină evidentă și pentru a o modifica nu este totuna cu a da în vileag presuposițiile filosofice pe care ea poate să le conțină, nu înseamnă a reveni la fundamentele care au făcut-o posibilă și care o legitimează: [...] înseamnă a ataca nu contradicțiile formale ale propozițiilor ei, ci sistemul de formare al obiectelor, al tipurilor de enunțare, al conceptelor și al opțiunilor ei teoretice. Înseamnă a o considera ca practică alături de alte practici.”

Manualul HUMANITAS

J. D. SALINGER

## De veghe în lanul de seară

JEROME DAVID SALINGER (n. 1919). Prozator, autor de romane și povestiri. Predilecte pentru el sunt nonconformismul operei și preocuparea de a pune în evidență falsitatea societății moderne americane. „De veghe în lanul de seară” (1951) este opera de referință a lui J. D. Salinger într-o lume alienată total, abia ieșită din al doilea război mondial. Dintre

celelalte scrieri, putem cita: „Nouă povestiri” („Nine stories”, 1953), „Franny și Zooey” („Franny and Zooey”, 1961), „Ridicatul bărna acoperișului, dulgheri și Seymour. O introducere.” („Raise High the Roof Beam, Carpenters and Seymour: An Introduction”, 1963, publicat într-un singur volum), criticând literatura lipsită de concretețe a zilelor noastre.



„De veghe în lanul de seară“ („The Catcher in the Rye“, 1951) îl are ca erou principal pe Holden Caulfield, un personaj nonconformist, aflat într-o luptă perpetuă cu minciuna și falsitatea societății de consum. Exprimarea personajului este frustă și ține de un anumit simț înnăscut al afirmării adevărului: „Dacă vrei într-adevăr să aflu ce s-a întâmplat, probabil c-o să întrebai în primul rând unde m-am născut, cum mi-am petrecut copilăria mea amărâtă, cu ce s-au ocupat părinții înainte de nașterea mea, și alte rahaturi d-astea gen David Copperfield, dar, dacă vrei să știți, n-am nici un chef să le înșir pe toate. Mai întâi pentru că mă plictisește, pe urmă pentru că, dacă m-aș apuca să vorbesc cât de puțin de treburile lor intime, părinții mei ar face câte două hemoragii fiecare.“. La șaptesprezece ani, Holden Caulfield se opune cu disperare maturizării, gestul său indicând teama că viața adultă este lipsită de orice perspectivă, sumbră, plină de griji. Eseul despre egipteni, temă școlară a lui Holden, cu care se deschide fragmentul selectat în manual reține esențialul: egiptenii mai trezesc interes în măsura în care lumea de azi ar prelua de la ei modul de îmbălsămare a morților. Eseul nu este înțeles de profesor, pentru că tehnica îmbălsămării trupurilor menținute nealterate de-a lungul secolelor nu i se pare extrem de importantă. Cele câteva rânduri pe care le adresează Holden Caulfield profesorului egalează numărul de rânduri ale eseului: „Dragă domnule Spencer, [...] asta e tot ce știu eu despre egipteni. Nu reușesc să mă intereseze, cu toate că dumneavoastră predați foarte frumos. Să știți totuși că nu mă supăr dacă mă trântiți – că în afară de engleză tot am picat la toate materiile. Cu stimă, al dumneavoastră, Holden Caulfield.“.

Discuția dintre profesor și elev are loc între patru ochi, bătrânul Spencer fiind mâhnit în fața unui eșec educativ și nevoit să-l trântască pe elev la teza de istorie. Reacția nu se lasă însă așteptată din partea lui Holden: „Așa c-am început să-i trag niște bărbi“, căutând de formă câteva motive ale eșecului, că este un elev fără prea mare ținere de minte, „cam cretin“, că ar fi procedat și el la fel, dacă ar fi fost în locul profesorului. Discuția, de conveniență, îi provoacă o reacție de plictis: în timp ce îl ascultă pe profesor, prin minte îi trec imagini din New York-ul natal, întrebându-se dacă nu o fi înghețat lacul din Central Park, și, în legătură cu asta, se îngrijorează de soarta rațelor care puteau fi salvate ori plecând în locuri mai calde, ori luate în mașină de un tip atent la necazurile bietelor animale. Holden are o poveste întortocheată: fusese dat afară și de la Whooton și Elkton Hills, de la ultima școală plecând din cauza unor ipocriți, printre care se număra și domnul Haas, „cea mai mare lepră din câte am întâlnit vreodată“. Domnul Haas se comporta ca un snob, cu „o afabilitate că ți se făcea greață“. Astfel, el dădea mâna cu părinții înstăriți ai elevilor, în timp ce față de cei mai puțin înstăriți se comporta ciudat, cu un dispreț prost disimulat: „Vreau să spun că, dacă mama vreunui băiat era grasă sau sărăcăcios îmbrăcată, iar tatăl purta o haină d-alea cu umeri foarte înalți și pantofi ordinari, alb cu negru, bătrânul Haas le întindea două degete, zâmbea fals, și apoi se ducea să stea de vorbă cu alți părinți cu care stătea câte o jumătate de oră.“.

Cei doi, elev și profesor, se situează pe poziții diametral opuse: elevului nu prea îi pasă de faptul că pleacă de la Pencey, pentru că nu gândește prea mult în perspectivă, în timp ce profesorul vorbește cu el cu atâta gravitate în voce de parcă ar fi murit, spunând că va regreta într-o zi. În schimb, elevul este mai mult preocupat de plecare, căutând diverse pretexte pentru a încheia această penibilă discuție. Profesorul Spencer, conlocutorul lui Holden, pare să fie imaginea perfectă a unui intelectual care a neglijat sportul, având are o constituție rahitică, de bătrân firav, ajuns la capătul puterilor: „...și mai era și halatul lui vechi și jalnic, prin care i se vedeau coastele, și mirosul acela pătrunzător al picăturilor contra guturaiului“. Acest fapt schimbă, în final, raporturile dintre cei doi interlocutori: demn de milă nu este elevul, rămas încă o dată repetent, dar, tânăr fiind, cu tot viitorul în față, ci profesorul bătrân, căruia învățăcelul recalcitrant încearcă totuși să-i diminueze regretul de a fi fost și de astă dată sever.

Despărțirea celor două personaje, total opuse pe scara valorilor convenționale, este înduioșătoare: elevul nu acceptă ceașca de ceai oferită de doamna Spencer, simțindu-se întristat



de reacția profesorului, care nu știe ce să spună în momente delicate, dar promite că-i va scrie, ceea ce lasă posibilitatea unei comunicări viitoare mai pline de conținut. Replica „Noroc!”, rostită la sfârșit unui elev care părăsește școala, este absurdă, adecvată însă unei lumi în care conveniențele predomină, ținând loc de sentimente. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 203. Descoperiți în text măcar trei cauze ale conflictului „băiatului” cu „bătrânul” Spencer.

Cauza principală a conflictului dintre generații din romanul „De veghe în lanul de secară” este aceea a perpetuării unor mentalități retrograde, potrivit cărora generațiile vârstnice au totdeauna dreptate, iar cele tinere sunt total lipsite de perspectiva afirmării prin propriile puteri. Această situație duce la conformism și la resemnare sau, uneori, la revoltă. Societatea întreagă devine astfel retrogradă, prin dominare gerontocratică, prin puterea bătrânilor, care stabilesc liniile dezvoltării sociale, dar care nu pot ține, de cele mai multe ori, pasul cu timpul, lipsindu-le spiritul deschis spre înnoire. De aceea, conflictele se exteriorizează în roman și prin antitezele puternic marcate în plan fizic, între personajul tânăr și cel bătrân, naratorul relevând imaginea fizică deplorabilă a dascălului Spencer, hainele sale jalnice, purtate nu atât din sărăcie, cât din neglijență: „Și pe urmă tot arunca mereu câte ceva pe pat și nimerea alături, și mai era și halatul lui vechi și jalnic, prin care i se vedeau coastele, și mirosul acela pătrunzător al picăturilor contra guturaiului, care plutea prin cameră.”. Conflictul rămâne iremediabil prin cameleonismul și indecizia bătrânului profesor, care îl trânteste pe Holden la examen și apoi regretă gestul făcut, căutând să se scuze la infinit. Holden este reprezentantul generațiilor revoltate din anii 60, al „tinerilor furioși” din literatura engleză și americană, care vor duce societatea mai departe, eliberată de prejudecăți inutile. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Peter Conn, 1996**

„Literatura lui Salinger a apărut mai întâi în *The New Yorker*, o revistă al cărei stil aparține a părut să-i satisfacă preferințele. Antimodernistă, dar sofisticată în privința opțiunilor literare, revista a făcut loc în paginile sale unei proze extrem de rafinate: malițioasă și controlată, laconică, erudită.

*The New Yorker* a manifestat doar un interes pasager pentru politică, dar, ca o ironie, își are originea în jurnalismul populist și radical al periodicelor de la începutul secolului. *The Masses*, în special, o revistă lunară care cuprindea caricaturi de John Sloan și George Bellows, articole de Randolph Bourne și Max Eastman, ca și reclame la trabucurile Karl Marx, a fost o tentativă de pionierat în materie de grafică și design, spiritul său inovator influențând mai multe reviste care i-au urmat, mai puțin angajate civic.”

*Manualul HUMANITAS*

**LUCIAN BLAGA**

### **Trei fețe**

Poezia „Trei fețe” are lapidaritatea scrierilor gnomice, pline de sens și de înțelepciune, cu însușiri desprinse parcă din proverbele chinezești sau din pildele lui David. Glosând poetic pe o temă străveche, Lucian Blaga determină fețele lumii prin raportare la ființa umană, la vârstele schimbătoare ale omului, definite criptic în ghicitoarea Sfînxului: „Care este ființa care merge dimineata în patru picioare, la prânz în două și seara în trei?”.

Trei substantive conturează spațiul ideatic al acestei poezii: copilul, tânărul și bătrânul, reprezentând „trei fețe” și trei vârste. Copilul și bătrânul se află în antinomie, fiind capetele unui interval existențial, cele două fețe ale zeului Ianus. Tânărul se află pe calea de mijloc, ca expresie a echilibrului și a armoniei, încă a elanului ascendent și a sosirii pe culme.



Cele trei vârste exprimă soarta schimbătoare a omului, împovărat de condiția lui de veșnic exilat din împărăția eternă, predestinat să aibă început și sfârșit, înălțare și coborâre, viață și moarte. Poetul pune în relație fiecare vârstă cu trei concepte, **jocul, iubirea și înțelepciunea**, definitorii pentru cele trei momente ale vieții, atribuindu-le câte o trăsătură esențială, dar care, corelate, asociate și cu verbe adecvate, sporesc nota de profunzime a semnificațiilor poeziei.

Astfel, caracteristica omului aflat la început de viață este elementul ludic: „Copilul râde:/ «Înțelepciunea și iubirea mea e jocul!»“. Jocul este o dominantă a vieții, nu numai a celei infantile, care îi apropie pe oameni de primordialitate, de zei, pentru că ludicul înseamnă căutare, invenție, încercare a necunoscutului, a „orizontului de mistere“, în cazul lui Blaga. Râsul exprimă seninătatea celui care are în față timpul nesfârșit, pentru că orizontul copilului este deschis, infinit, niciodată explorat până la capăt. Copilul nu are conștiința trecerii timpului, simțul temporalului, nici gravitatea adultului, pentru că el este ingenuu în tot ce trăiește.

„Fața“ următoare este a tânărului care, furat de chemările sufletului, dă prioritate celui mai copleșitor și mai inefabil sentiment uman, iubirea, extinsă, în cazul marilor poeți, inclusiv al lui Blaga, la scară cosmică. Iubirea subsumează acum celelalte două dimensiuni spirituale ale omului: „Jocul și-nțelepciunea mea e iubirea!“

După ce atributele vârstelor tinere se epuizează, singurul refugiu rămâne înțelepciunea: prima vârstă începe promițător, sub semnul inocenței și al jocului omnipotent, în tinerețe omul este prins de mirajul iubirii, ca mod de împlinire a ființei umane, iar în amurgul vieții omul edifică înțelepciunea, cheie de boltă a propriului eu, cu care poate rezista împotriva vârtejului timpului: „Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea!“. Permutarea între cele trei categorii abstracte, **joc, iubire și înțelepciune**, definește confruntarea condiției umane cu timpul, întreaga poezie devenind o **metaforă temporală** a dimensiunilor liniare, care includ naștere și moarte, viață și moarte, plus și minus, Bine și Rău. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 7/ p. 227.** Explicați proverbul: „Cine n-are bătrâni să-și cumpere.“

Ideea de „bătrâni“ nu trebuie înțeleasă numai în sensul propriu al cuvântului, persoană îmbătrânită din punct de vedere biologic, ci de chintesență a unei îndelungate experiențe de viață, a înțelepciunii dobândite odată cu trecerea timpului. Bătrâni sunt și zeii din „**Odin și poetul**“, de Mihai Eminescu, care se retrag din fața unei omeniri nerecunoscătoare, copleșită de lipsa de ideal, alcătuită din „muști de-o zi“ pe scena lumii, bătrân este și Odin, zeul suprem al germanilor, la fel magul din „**Strigoi**“. De aceea, noțiunea de înțelepciune este asociată cu aceea de bătrân, ca deținător al secretelor lumii. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Mircea Vaida, 1975**

„Personajul liric se declară adept a ceea ce, în filozofia blagiană, va fi numit «cunoașterea luciferică», prin care nu se realizează altceva decât înlocuirea unui mister cu alt mister, misterul fiind o realitate imuabilă («sfânt mister»), unică. E metafora care, în filozofie, va fi tălmăcită ca neputință a cunoașterii, înlocuind cunoașterea prin mister, prin accentuarea misterului. [...] Iată cum o metaforă sau o viziune pur lirică a premers în cazul lui Blaga gândirea sa teoretică.“

**Ion Pop, 2000**

„Spirit iubitor de echilibru (reveria spațiului secularizant este dominantă în opera sa), B.(laga) va găsi însă o rezolvare aparent insolubilei drame expresioniste, în elogiul unei lumi în care adâncul și înaltul, nocturnul și solarul, teluricul și spiritualul se împacă sub semnul «geometriei înalte și sfinte», ale cărei figuri modelatoare sunt cercul și sfera – «rotunjime plină» (G. Bachelard), ocrotitoare, înglobând săptura în «ciclul elementelor», promițător de perpetue înnoiri.“



LIVIU REBREANU

## Catastrofa

În literatura română a secolului al douăzecilea, linia de creație a unui prozator era, cu mici excepții aceleași: se debuta cu proză scurtă, de regulă povestire sau nuvelă, ca un exercițiu literar „de tinerețe”, pregătitor pentru marile scrieri de mai târziu, aspirația generală fiind însă romanul, scrierea largă, plină de evenimente, de personaje, de mai multă viață, de date compatibile cu realul. Era un fel de explorare, pe fragmente semnificative, a spațiului literar care mai târziu se va aduna și se va revărsa în construcții mai cuprinzătoare, mai largi, un fel de așezare de „felii” de viață, cadru lângă cadru, într-o schemă epică mai mare. Schițele și nuvelele lui Marin Preda, „Salcâmul” sau „Calul” de pildă, obțin înțelesuri depline abia prin armonica desfășurare epică a „Moromeților”. Același lucru se întâmplă cu „durerile înăbușite” ale lui Mihail Sadoveanu, care marchează, contrapunctic, amplele construcții epice ulterioare. Crâncenele răbufniri din nuvelele lui Rebreanu sau puternicele drame de conștiință sunt imponderabile ce se vor regăsi, în structuri complexe, într-o sintaxă superioară, în romanele de mai târziu.

Liviu Rebreanu debutează, astfel, în anul 1916, cu nuvela „Răfuiala”, care prezintă o vendetă cu substrat erotic în lumea satului (Toma Lotru este gelos pe iubita sa, Rafila, și îl ucide pe rival), reluată mai târziu în romanul „Ion”. În „Catastrofa”, este analizată mediocritatea dramei unui ofițer român care luptă, în primul război mondial, în armata austro-ungară, străină de interesele sale, împotriva fraților români. David Pop anticipează, dar în sens opus, drama lui Apostol Bologa din „Pădurea spânzuraților”: indecis, el trage câteva ceasuri bune cu mitraliera împotriva românilor care îi atacă poziția, îi ucide la întâmplare, iar când spune unui subofițer român, ajuns pe culme, că este român, acesta îl lovește cu patul armei și îl omoară.

Nuvela „Catastrofa” radiografiază, ca exercițiu de atentă analiză psihologică, o dramă morală, a lui David Pop, român din Ardeal, ofițer de rezervă în armata austro-ungară, mobilizat și trimis pe diverse fronturi europene din primul război mondial, ajuns în cele din urmă pe frontul românesc, silit să lupte împotriva fraților săi. David Pop trece prin teroarea războiului, trăind într-o nebuloasă totală, neștiind cum să reacționeze în situații limită. El are comportamentul unui mic burghez lipsit de voință, care cu greu se încumetă să treacă de zidurile orașului natal: „David Pop iubea viața tihnită. Zbuciumările de nici un fel nu i-au plăcut niciodată. Râvnea liniște multă și muncă puțină, sau chiar de loc: și izbutise să le aibă pe urma hărniciei tatălui său, un țăran aprig, sânguitor și zgârcit, care făcuse avere.”. Personajul practică, aproape din inerție, din instinct, un arivism mărunț și comod, care să-i asigure o liniște provincială și iluzia succesului în viață. Din acest motiv devine și ofițer în rezervă chiar în timp ce urmează universitatea: „În vremea celor șapte ani trândăviți pe la universitate, David, ca să arate născădenilor că n-a stat de pomană, s-a apucat să-și facă armata, un an de zile, în două rate. Ba chiar, într-un avânt strașnic, s-a repezit și la examenul de ofițer și, spre mirarea lui însuși, l-a trecut cu bine.”. Are astfel satisfacția minoră că jandarmii îl salută pe stradă când îl văd îmbrăcat în uniformă de ofițer. Se căsătorește cu o fată de protopop de pe Târnave, dar acesta nu mai apucă să-și vadă nepotelul, murind înainte de nașterea lui. Pop nu se duce nici la berărie și nu vrea nici să se amestece în politică: „Nici măcar la alegerile de deputat nu se ducea. Degeaba stăruiau românii și degeaba îl rugau ungurii. Ce să se încurce? Dacă ar vota cu unul, s-ar supăra cellalt. Din pricina aceasta apoi românii îl făceau renegat, iar ungurii, agitator.”.

Relevantă pentru caracterul oscilant al personajului este scena îndeplinirii ordinului de mobilizare: se trezește înainte de răsăritul soarelui și vrea să plece chiar de la primele ore la regiment, dar este oprit de nevastă, de Elvira, care îi spune că punctul de încartiruire se află la o



distanță minimă, de numai trei ore, de Năsăud. Își ia rămas bun de la soție și de la fiul său, Titi, apoi privește încă o dată casa bătrânească, „mare, de piatră, cu o curte în față cât o grădină“.

Războiul este necruțător și îl trezește brusc la realitate, Pop rămânând înspăimântat „când a văzut pe cel dintâi flăcău din plutonul lui, alături de dânsul, căzând cu fața în jos, ca un sac de pământ, fără șapcă și cu ceafa înroșită...“. Timp de doi ani luptă pe fronturile din Serbia, Galiția, Polonia și Italia, câștigând încrederea comandanților și fiind mutat într-un regiment unguresc, la comanda unei companii de mitraliori. Spre deosebire de camarazii lui, David Pop nu pune la îndoială rațiunea războiului care seceră vieți omenești, ci încearcă să-l transforme într-un *modus vivendi*, manifestând stăpânire de sine, transferând în plan lăuntric, subconștient, ororile războiului și imaginile înfiorătoare ale luptelor: „Nici în vis nu mai umbla pe-acasă. Visa asalturi crâncene, lupte furtunoase, obuze ce se spărgeau lângă el și-l lăsau nevătămat...“. O discuție dramatică purtată cu un fost coleg de facultate, Alexe Candale, nu-i zdruncină sentimentul datoriei: „— Ne vărsăm sângele prin țări străine și nu știm pentru ce! rosti Candale cu glasul de adineaori. Apoi, fiindcă în ochii lui David văzu aceeași nedumerire încăpățanată, urmă pătimaș, din ce în ce mai aprins: Dar ce-avem noi cu sârbii? Ce-avem noi cu rușii ori cu italienii? Spune-mi tu, că eu degeaba mă întreb! Ce ne-au făcut și ce le-am făcut? Și cu toate acestea ne măcelărim de atâtea luni de zile.“. Pop nu înțelege nimic din toate acestea, singurul fapt pe care îl urmează fiind datoria, despre care Alexe consideră însă că „Orice datorie are margini!“.

Un început de criză morală manifestă David Pop când află dintr-o discuție mai aprinsă, ofițerilor unguri că românii intraseră în război împotriva Imperiului Austro-Ungar, despre el spunându-se: „Zadarnic, are sânge de trădător!“. Abia acum își identifică propria condiție în statul austro-ungar și meditează mai profund asupra situației românilor din Ardeal, lipsiți de drepturi administrative și politice, începând să înțeleagă drama etnică a acestora. Pregătirea pentru lupta decisivă pare una obișnuită, deși semnele naturii poartă amenințări ascunse: „Soldații săpau mereu la tranșee, le mai dregeau, le înfrumusețau. Rețeaua de sârmă ghimpată, în licărirea albă a câtorva stele, părea uneori o panglică de flori de gheață...“. Deasupra nu se văd decât „niște nouri negri furioși ce se frământau și amenințau“. În toiul luptei, David Pop amână până la sfârșit luarea unei decizii, de a lupta sau nu împotriva românilor. Chiar, uneori, imaginea soldaților care vin spre el îl fascinează: „David privea mereu, fascinat: i-a văzut bine cu binoclul. Aveau uniforme verzui, ca și ale lor, și pe gulere, niște semne verzi închise. Erau mărunți, sprinteni, uscați la față, osoși, harnici, și ochii lor luceau atât de tare, încât i se părea că lucirea ajunge până la dânsul și-l arde ca o întepătură de ac...“. Află, într-un moment de acalmie, că doi dintre camarazii săi ies din luptă fără glorie: Oprișan, adept al cultului datoriei cu orice preț, până la capăt, chiar împotriva fraților de sânge, este luat prizonier, iar Candale, care voia să dezerteze, este ucis de un glonț tras de români. Sub impresia acestei ironii tragice a sorții, la următorul atac al românilor, David Pop dă ordinul de luptă și el însuși începe să tragă mașinal cu mitraliera, într-o și mai mare confuzie a dramei pe care o trăiește: „Mașina urla mereu, neobosită, răgușită doar puțin, setoasă de sânge. Niciodată pareă nu făcuse un zgomot atâta de înfricoșător. Lui cel puțin îi spinteca inima zgomotul pe care altădată aproape nici nu-l lua în seamă. Gloanțele țiuiau, izbeau pământul furioase, sfârâiau ca o vijelie printre cei din vale...“. Senzația lui este că se află în infern: „Îi era cald parcă-ar fi stat într-un cuptor...“.

După o luptă crâncenă de cinci ore, David Pop este împușcat mortal de un ofițer bărbos, cu ochii însângerați, „cu stropi mari de sudoare pe o chelie lucitoare“: „David simți o lovitură în coaste și apoi îndată o arsură ascuțită...“. Încearcă să mai spună, ca o scuză inutilă: „— Frate... român...“, dar este lovit cu brutalitate de un plutonier din preajmă, indignat de crudul adevăr: „Plutonierul îi auzi vorbele și se întoarse sălbatec.

— Ne omorâși cinci ceasuri cu mitraliera și acum mai zici că ești frate?... Grijană și anafura ta de câine !



Cu patul puștii, cu amândouă mâinile, îi trăsni peste cap. Osul pâraii, țeasta se turti, iar creierii amestecați cu sânge se scurseră pe țeava mașinii.“

Imaginea finală este a omului rămas pe vecie într-o nehotărâre și o neînțelegere fără răspuns: „Cadavrul se rostogolise și rămăsese cu fața în sus, cu mâinile rășchirate, ca un răstignit. Figura zdrobită parcă mai avea un zâmbet amar, iar ochii holbați priveau spre cer mirați, întrebători și totuși mulțumiți. În mâna stângă scrisoarea mototolită era muiată de sânge.

Lupta trecu înainte. David Pop era singur. Pământul scormonit de ghiulele parcă se potrivea să-i facă culcuș bun, iar soarele milos îl săruta pe ochii mari, minunați, pe obrajii însângerați, pe gura strâmbă, pe toată fața scofâlcită. Și zâmbetul mortului răspundea și acumă parcă mai umilit, mai necăjit:

– Frate... român...“ (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 4/ p. 115. Interpretați, în fragmentul epic citat în manual, ce înțelesuri complete diferite atribuie noțiunii de „datorie“ cei doi ofițeri români din armata austro-ungară, David Pop și Alexe Candale.

Întâlnirea celor doi vechi prieteni are loc într-o stare de efuziune intensă, relevată de secvențe de text semnificative. Alexe Candale are o privire pătrunzătoare, „ochii negri foarte vii“ și „un glas tăios și cald“, care dezvăluie prietenului său, până la urmă, o puternică frământare interioară, „o preocupare mare, o povară foarte grea, ce-i apăsă inima, o îngrijorare însuflețită“.

La început, David Pop se bucură sincer de această revedere, îl îmbrățișează, îl sărută și îi ascultă vorba „ca o evanghelie“, întrucât nu mai auzise de multă vreme un cuvânt românesc. Discuția despre datorie are loc pe un ton revoltat din partea lui Candale, reținut în privința lui Pop, chiar trădând „o frică ciudată“. Pentru Candale, datoria supremă este față de neamul din care face parte. El nu vede sensul unui război între oameni care nu-și datorează nimic, conflict care a produs mari distrugerii și a făcut nenumărate victime din toate popoarele, dar mai ales dintre români: „Tu habar n-ai ce s-au prăpădit din flăcăii noștri, cât sânge românesc s-a vărsat! Au rămas satele pustii. Și toate degeaba! Înțelegi tu? Degeaba!...“.

Deși i se deschide o nouă perspectivă de înțelegere a evenimentelor, ascultând „cu ochii mari, uluiți aproape“, ca în fața unei prăpăstii „în care va trebui să se rostogolească“, David Pop încă se mai agață de un argument deja demonetizat, „ca de o funie salvatoare“: „– Datoria, Alexe!“. El vede datoria ca pe un lucru abstract, imanent, sub care crede că se ascunde starea de împlinire a ființei, fără a ține seama de durerile mari ale neamului. Discuția cu Alexe Candale îi deschide însă o intensă criză morală, pe care nu o poate depăși, totuși, până la sfârșitul nuvelei. (H.S.)

Manualul ROSETTI

### **Ițic Ștrul, dezertor**

„Ițic Ștrul, dezertor“ este istoria vieții unui evreu din armata română în timpul primului război mondial, om prins în tăvălugul sentimentelor antisemite, supus *avant la lettre* unui proces ad-hoc de către unul dintre comandanții săi și trimis la moarte, către linia frontului, cu căprarul Ghioagă, pentru a i se înscena o dezertare. Situația lui insolită pune în evidență un aspect de cruzime inutilă și nemotivată, care proiectează personajele într-un univers absurd, ca în romanele lui Franz Kafka. Pe această linie, Ițic Ștrul se poate compara cu personajul K. din „Procesul“ sau cu altele din „America“ și „Castelul“, care nu pot scăpa de fatalitatea sorții.

Chiar din incipitul nuvelei, gesturile lui Ițic sunt ale unei ființe inocente, tăcerea sa și gesturile automate fiind ale victimei care nu poate evita soarta potrivnică, a mielului dus la tăiere:



„- Hai Ițic!

- Hai, don căprar!

Porniră. Căprarul înainte, Ițic după el, prin șanțul de apărare părăsit, în care zăpada se troienise peste bulgării de pământ răscolit de obuze.“

Tăcerea celor două personaje este emblematică, e liniștea dinaintea sfârșitului: „Mergeau cu băgare de seamă, călcând numai în urmele înghețate și adânci ale vreunei patrule de ieri, cu capetele și spatele plecate, ca să nu-i descopere ochii dușmanului care pândeau din stânga, sau gloanțele ce pocneau în răstimpuri rare ca niște țipete ascuțite, cutremurând durerile înălțate și amortite în văzduhul posomorât. Mergeau suflând din ce în ce mai greu, apoi asudând...“. Starea naturii exprimă un **conflict lăuntric**, mocnit, al personajelor care nu-și dezvăluie decât cu mare greutate sentimentele. Teroarea este răspândită de șuierul gloanțelor și de zvonurile nedeslușite ale morții, prezentate în toate variantele sale. Imaginea unei lumi apăsătoare este demonstrată chiar de mersul greoi al personajelor, de furișarea celor doi pe pământul dintre liniile frontului, cu teama sfârșitului apropiat, căci istoria eternă a războaielor înseamnă în primul rând moarte, mai puțin supraviețuire.

Natura, chiar în tumultul războiului, este curată: „Urmele lor se iveau ca niște pete negre, mereu mai mici, pe spinarea dealului acoperită cu un cearșaf alb nesfârșit. Parapetul șanțului șerpuia ca o boțitură cenușie, frântă pe-alocuri, pierzându-se în zare. Zăpada sfărâmicioasă stăpânea tot cuprinsul, atât de albă că, privind-o mai mult, ustura ochii...“. Senzația de tristețe fără margini a unei lumi lipsite de speranțe este dată de cerul mohorât, zugrăvit ca într-un tablou expresionist al sfârșitului lumii: „În văzduh rătăcea o tristețe grea care pătrundea în suflete mai adânc decât frigul atotstăpânitor. Câțiva copaci răzleți, negri, cu crengile despuiate, asemenea unor oameni bolnavi cerând iertare, vegheau încremenți sub povara singurătății...“.

Dorința soldatului este, în această lume încremenită, de a avea puțin soare, chiar dacă și razele acestuia sunt urâte, galbene, simbolizând tot maladivitatea: „- De mult n-am mai văzut soarele, rosti Ițic deodată, plictisit de tăcerea care începea să-l înăbușe...“. Asprimea peisajului este dată și de frecvența înaltă a sunetelor: „Deși vorbe aproape în șoaptă, glasul lui răsună aspru și poruncitor, zdruncinând liniștea pădurii ca o bătaie grea de aripă. Un brad bătrân tresări spăimântat și-și scutură crengile; zăpada se cernu fără zgomot pe învelișul alb...“.

În peisajul crepuscular al războiului, vorbele au altă rezonanță decât într-un spațiu obișnuit; sosirea nopții aduce prevestiri sumbre:

„- [...] O fi târziu, don' căprar? Să nu ne-apuce noaptea prin pustiurile astea...“

- Noaptea? murmură căprarul cu capul coborât în pământ, încât părea a vorbi dintr-o peșteră. Numai Dumnezeu știe câte se pot întâmpla până la noapte...“.

Noaptea, peisajul întunecat și cuvintele aluzive ale căprarului Ghioagă determină în mintea lui Ițic o reacție de panică. Relația dintre cei doi se construiește dificil, pentru că Ghioagă este silit să devină călău, în timp ce Ițic este sortit să fie victimă:

„Ghioagă îl privi lung. Din ochi parcă-i picura o milă, cu atât mai vădită, cu cât se silea s-o ascundă. Într-un târziu, rosti încet:

- Las', c-ai să vezi... Lasă, nu te pripi, că...“.

Vocea tăcută a căprarului este prevestitoare de rău, iar tensiunea lui Ițic, redată prin fină analiză psihologică, este enormă: „În clipa aceea Ițic simțea cum îi curgeau sudorile pe obraji, prin barba soioasă, pe piept, pe tot corpul, niște sudori fierbinți care însă totuși nu-l mai puteau apăra de frigul îngrozitor ce începu să i se strecoare deodată prin toți porii, repezindu-se să-i înghețe inima. Și parcă frigul pornea din ochii căprarului...“. Gura căprarului dobândește semnificații sumbre, e „ca o gură de pușcă încărcată, din care pândește moartea...“.

Furia neputincioasă ce îl cuprinde pe Ițic provine din tensiunea zăgăzuită de tăcerea căprarului, care nu îi spune unde îl duce; revolta este o formă de apărare extremă: „Dar furia îi



răscolise sângele, ca întotdeauna în vârtejul primejdiilor mari. Nu mai simțea decât o pornire oarbă de-a se apăra din toate puterile și de-a abate astfel amenințarea înainte să-l fi atins.“ Un moment, căprarul este ispitit să îndeplinească ceea ce i se hărăzise în singurătate, anume să execute ordinul de ucidere a soldatului vinovat pentru singura vină de a fi evreu. Tensiunea extraordinară a personajului se traduce prin replica: „– Ai ordin să mă omori, don' căprar? [...] – De ce umbli să mă omori, Ionică?“, personajul parcă înțelegând drama din mintea șefului direct, printr-o stranie legătură empatică. Singurul răspuns pe care îl poate da potențialul călău este: „– Ia taci!...“, nici el nereușind să găsească o ieșire omenească din acest teribil impas.

Gesturile ce consfințesc moartea victimei se vor grave: căprarul ajunge în pădurice pentru a-și curăța arma de omăt, gata să spună că misiunea lui s-a încheiat. Dincolo de tăcerea aceasta se întinde nesfârșitul, așa-numitul **ținut al nimănui**: „Coasta lină și netedă se întindea ca o coală de hârtie, dar se topea în ceața înserării.“. Căprarul îi indica, folosind o voce domoală că de acum decizia îi aparține lui Ițic: „– Ei, măi frate Ițic, până aici te-am adus eu... De-aici încolo poți să te duci și singur [...] Altminteri...“. Dezertarea lui Ițic este impusă, în ciuda revoltei acestuia: „Mă mir că nu ți-i rușine, Ionică! [...] Adică ce ți-am greșit eu ție de umbli să mă dai dezertor? Nu ți-ar fi milă să-mi lași familia pe drumuri și să mă faci și pe mine să nu mă mai pot întoarce acasă niciodată?“. Ura nu vine însă din partea căprarului, un om simplu, ci din partea noului comandant al companiei, după cum mărturisește Ghioagă: „– Ordin! Auzi? Ordin de la don' locotenent... Uite-acu' tu nici nu mai ești în compania noastră. Raportul a plecat de azi dimineață: Ițic Ștrul, dezertor...“.

Glasul lui Ițic este fără importanță, din moment ce altcineva i-a sortit să moară în felul acesta: „– Nu vreau. Nu vreau...“. Căprarul Ghioagă se află el însuși într-o situație fără ieșire: „– Ba să vrei, mă frate Ițic, îi zise căprarul aproape în șoaptă. Trebuie să vrei, că altfel nu se poate [...] Mie don' locotenent mi-a ordonat [...] Să te omor! făcu stins căprarul. Și să te îngrop, să nu ți se mai afle nici o urmă... Acu vezi bine, măi Ițic, vezi bine că nu te mai poți întoarce înapoi...Vai de sufletele noastre!“.

Căprarul îl sfătuiește cum să scape, adică să se predea la nemți, pentru că aceștia sunt mai miloși decât locotenentul român. Întoarcerea nu mai este posibilă, pentru că Ștrul fusese condamnat înainte ca orice act de revoltă sau dezertare să se fi concretizat. Durerea lui Ițic este enormă:

„Glasul îi era scăldat într-o durere atât de mare, că Ghioagă, spre a-și ascunde mila, se răsti deodată la dânsul:

– Să nu mă amărăști, omule, că pe urmă-i mai rău! [...]

– Să nu te puie ceasul rău să te întorci înapoi, Ițic, că mă bagi și pe mine-n năpastă, iar tu tot nu scapi... Noapte bună!...“.

Singura soluție pe care o va găsi Ițic pentru a scăpa din două situații ireconciliabile este de a se spânzura. Destinul său exprimă, în modul cel mai grăitor, neputința omului în fața destinului, a morții, incapacitatea sa funciară de a se apăra într-un mod ferm, tocmai din cauza acestui sentiment de blândețe extraordinară a ființei umane. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 7, 8/ p. 157.** Exprimați în cuvinte proprii relația dintre personaje în viața civilă.

Demonstrați că războiul schimbă aceste relații.

Caporalul Ghioagă și Ițic Ștrul sunt prieteni în viața de toate zilele, dar războiul schimbă aceste relații. De obicei, războiul ar trebui să pună în evidență calități superioare ale oamenilor angajați într-un conflict atât de mare ca războiul modern: spiritul de sacrificiu, vitejia, solidaritatea. Din nefericire, aici nu se întâmplă așa: asupra lui Ițic se abate furia devastatoare a locotenentului, a comandantului, personaj absent în nuvelă. Caporalul Ghioagă este pus în fața unei situații dilematice:



Île să-l omoare pe Île, pentru că acesta fusese declarat dezertor, Île să-l apere, devenind el însuși dezertor. Soluția pe care o alege este intermediară: îl lasă pe Île să se predă la dușman, pentru că accepta ar fi tot mai omenos prizonierii de război, Île, un personaj slab, fără putere de supraviețuire în mediul arid și năprasnic al câmpului de luptă, umilit, devenit pe neașteptate flință a nimănui, alege moartea, înghițind ceea ce s-a vult de la început.

**Ex. 10/ p. 138.** Aleatului, din perspectiva lui Île Ștrul, portretul moral al personajului absent (locotenentul cel nou).

Numele noului locotenent este realizat în mod indirect. Persoană vindicativă, mânată de premedații rasiale, el încearcă să și extermină adversarii tocmai din această pricină. Île Ștrul este declarat, cel mai simplu, „dezertor”. Din caracterizarea indirectă, rezultă că locotenentul nu are remușcări pentru această faptă abominabilă, fiind lipsit de orice semne de conștiință morală: el chiar îi ordonă lui Ghioga să-l omoare pe Île. Locotenentul face parte din specia personajelor abisale, măinate de cele mai rele intenții. Din aceeași categorie fac parte și instigatorii la război, creatorii regimurilor existențiale, dictatorii sau cămuitorii nedrepti, tiranii. Fapta locotenentului nu este justificată în nici un fel, inserându-se într-o constantă a lumii barbare a războiului.

**Ex. 7/ p. 158.** Argumentați că în această novelă se confruntă solidaritatea umană cu naționalismul și antisemitismul.

Île Ștrul este o victimă a antisemitismului exacerbat, fiind vânat tocmai pentru că este evreu. În plan moral, Île Ștrul este salvat de simțul de solidaritate umană al căprarului Ghioga. Naționalismul extremist se deosebește de naționalism, concepție potrivit căreia trebuie păstrate valorile și tradițiile naționale în contextul modernității. Naționalismul locotenentului este unul sangvinar, tradus prin lipsă de omenie și prin crimă. Poporul român nu este caracterizat de aceste tendințe extreme, el apărând neamurile oprimare chiar în cele mai grele situații. De aceea, gestul căprarului Ghioga este unul normal, rezultând tocmai din valorile perene ale istoriei naționale, printre care este inclusă și omenia.

**Ex. 8/ p. 180.** Demonstrați că, în interiorul aceleiași armate, există, în afară de confruntările militare, și un război al mentalităților.

Din păcate, în orice armată se strâng persoane cu standarde morale diferite, câteodată situate la antipodi, unele dintre ele făcând parte din categoria profitorilor, a revanșarzilor sau a oamenilor cu viziuni limitate, rasiale sau extremiste. Nici în privința tacticii sau a strategiei militare nu există o delimitare precisă: unii comandanți iau decizii proaste, iraționale, trimițând la moarte sigură grupe întregi de oameni, deși ar fi existat și o altă strategie sau tactică de luptă. În mod implicit, într-o armată neselectată în mod exigent vor exista divergențe, traduse printr-un război al mentalităților. Unii comandanți nu au îndrăzneala actelor decisive: Yamamoto, amiralul japonez faimos din al doilea război mondial, era lipsit de îndrăzneală, opusul său fiind generalul american Patton, care cerea patruzeci de divizii pentru a ajunge direct la Berlin. În novelă, lipsa de unitate a armatei se traduce prin existența unor personaje malefice, cum este și locotenentul, stăpânit de josnicie, de ură, neomenie și intoleranță.

**Ex. 10/ p. 180.** Liviu Rebreanu s-a format ca personalitate într-un imperiu multinațional, în care armata devenise o instituție fundamentală. El însuși a fost ofițer al armatei austro-ungare și a avut prilejul să observe din interior contradicțiile unei instituții în care presiunea exercitată de cultul onoarei militare se confrunta cu tendințele epocii: naționalismul și antisemitismul.

Dezbateți dacă nuvela „Île Ștrul, dezertor” conține intenția unei demitizări a armatei ca instituție, luând ca repere: felul în care fiecare personaj înțelege datoria militară; dubla condiție a combatantului într-un război: soldat și om; situațiile dilematice în care sunt puși combatanții.



Armata, ca instituție, nu poate fi demitizată; singurul reproș ce i se poate aduce unui combatant este acela că, din păcate, el nu se mai trezește de pe câmpul de luptă, după moarte, nerecuperând condiția arhetipală a omului. Din această perspectivă, războiul poate fi demitizat, el conținând mai mult elemente ale unei condiții umane umile. Această infiltrație, prezentată în nuvelă, a unor personaje malefice în rândurile armatei este explicabilă prin faptul că războiul este un eveniment de masă, nu unul purtat de elite. Într-o perioadă în care era nevoie de mulți soldați, astfel de acte reprobabile se întâmplau în mod frecvent. De altfel, tehnologia militară a vremii nu permitea formarea unor grupe de elită, cu soldați bine selecționați, adică trupe capabile să poarte războiul folosind mijloace de luptă avansate, fără cele mai mici pierderi. Unii dintre comandanți, chiar cu rang mic în ierarhia armatei, se comportă, din această cauză, într-un mod inuman, urmându-și impulsurile și sentimentele, derivate din antisemitism, atitudine socială și politică la modă atunci. Ei nu reprezintă și a doua valență a combatantului, definită prin umanism, omenie și toleranță. (H.S.)

#### ADDENDA

Valeria Dumitrescu, 1974

„În aceste condiții, războiul nu se mai poartă împotriva unui inamic precis; este mai degrabă mocirla unui *bellum omnium contra omnes*.“

Liviu Malița, 2000

„Imaginea tradițională, clasicizată și, fără îndoială, autentică a lui R.(ebreanu) este cea a unui trudit și artizan. Om tenace și plural, R.(ebreanu) este format în școlile militare maghiare – o chintesență a spiritului prusac. Componenta germanică a personalității sale l-a obișnuit cu o disciplină a muncii, pe care s-a învățat să o organizeze metodic, gospodărește. Caietele de creație, datând din perioada 1907-1921, constituie un depozit de lecturi care atestă nu doar familiarizarea autorului cu literatura clasică germană, rusă și maghiară, dar, mai ales, efortul urieșesc de apropiere a limbii și literaturii române, în care R(ebreanu) este un autodidact. Transcrierile masive din Creangă și Sadoveanu, aleși inițial drept prezumtive modele, au, în cazul său, după cum observă E. Lovinescu, o funcție creatoare, chiar dacă apelul la modele literare consacrate se va dovedi o cale infundată, conducând la convenționalism și artificialitate, autenticitatea fiind atinsă de R(ebreanu) doar atunci când inconștientul propriu este lăsat să se exprime liber.“

Manualul ROSETTI

## ION LUCA CARAGIALE

### Telegrame

Cele dintâi schițe ale lui Caragiale apar în 1878, („Smotocea și Cotocea“, „Leonică Ciupicescu“, în „Claponul“, ilustrând avant la lettre „omul fără însușiri“, specific literaturii secolului următor: „Nu era nici bun, nici rău, nici moale, nici iute, nici deștept, nici prost. Cu un cuvânt, o ființă nici prea-prea, nici foarte-foarte“), ultimele în 1909. Perioada cea mai fecundă se concentrează în jurul anului 1900, prin colaborarea la ziarul „Universul“ și prin apariția volumului de „Momente“ (1901), ceea ce face pe un contemporan, George Ranetti, să exclame: „Nu «Momente», maestre, ci monumente!“. Titlul „Momente“ derivă din chiar definiția schiței, care este o operă epică în proză cu acțiune restrânsă, cu puține personaje, surprinse într-o singură împrejurare, subliniind deci caracterul ei momentan.

Prin „Momente și schițe“, dramaturgul își duce la perfecțiune marile disponibilități creatoare, folosite prin excelență în piesele de teatru: caracterul scenic al situațiilor, observația mediilor sociale, arta dialogului, umorul, comicul de situație, de moravuri și de limbaj. Garabet Ibrăileanu considera și el volumul din 1901 drept „admirabil“, dând o apreciere exactă a incitantei tematici a schițelor. Acestea investighează diverse medii sociale, familie, școală, presă, justiție, viață mondenă, cu personaje din lumea bună sau pretins bună a târgului, dar care



au, ca trăsătură dominantă, „ridicolul ce rezultă din neasimilarea civilizației, din contrastul dintre pretenție și realitate“. Tematica schițelor reconstituie întregul tablou social al epocii: a) școala și educația: „Vizită...“, „D-l Goc...“, „Bacalaureat“, „Lanțul slăbiciunilor“, „Un pedagog de școală nouă“; b) medii și moravuri (viața socială): „High-life“, „Five o' clock“, „Tren de plăcere“ (mișcarea în cerc, deambulația fără rost), „Telegrame“; c) deschiderea spre absurd (prefigurându-l pe Eugen Ionescu): „Căldură mare“, „Grand Hotel «Victoria Română»“ („simt enorm și văd monstruos“).

Autorul comediilor „O scrisoare pierdută“, „O noapte furtunoasă“, „Conu Leonida față cu reacțiunea“, „D-ale carnavalului“, al nuvelor fantastice și psihologice „La hanul lui Mânjoală“, „O făclie de Paște“, „În vreme de război“, este descriptorul cel mai fidel al unei epoci istorice cufundate în provincialism, populate cu personaje ca Mitică, Tache, Mache, Lache, care nu părăsesc niciodată urbea, devenind ele înseși componente ale unui peisaj încrămenit, în care numai mici evenimente sau luptele politice mai scot acest mediu vetust dintr-o toropeală istorică.

Aici, luptele politice se duc la cafenea sau coboară de multe ori în stradă, dobândind o brutalitate comică, după cum mărturisesc și aceste simptomatice „Telegrame“, care tulbură, pentru moment, viața cotidiană a unui orașel de provincie:

„București

Onor. prim-ministru

Directoru prefecturi locale Raul Grigorașcu insultat grav dumnezeu mami și palme cafînă central. Amenințat moarte. Viața onorul nesigure. Rugăm anchetaț urgent faptu.

Costăchel Gudurău,  
avocat, aleg. coleg. I, fost deputat.“

Schița, adoptând stilul telegrafic al noului mijloc de comunicare al vremii, prezintă un conflict banal, amplificat însă enorm, cu implicarea guvernului și a monarhiei, din motive multiple: **lupta politică** între putere și opoziție, între reprezentantul guvernului, Raul Grigorașcu, directorul prefecturii locale, și familia Gudurăilor, Costăchel, avocat, fost deputat. Iordăchel, fratele său, mare proprietar, fost senator, și Albert, nepotul lui Costăchel, „unul din capii înverșunați“ ai opoziției locale; **intrigile amoroase** și matrimoniale locale (Atenaisa Perjoiu, fostă soție a lui Albert, se căsătorește cu Raul Grigorescu); **lupta pentru obținerea de posturi și de funcții** în administrația locală (în final, Costăchel Gudurău este numit, „în urma bunelor recomandății din localitate“, avocat al statului, după moartea subită a lui Antonache Pamfil, întâmplată tot la „cafînă central“).

Schimbul de telegrame, într-o cadență accelerată pe măsura evoluției conflictului, relevă o situație beligerantă între cele două veșnice tabere politice din oricare localitate mai răsărită a vremii:

„Repet reclam telegrama No... Petiționat parchetului. Procoror lipsește oraș mănăstire maici chef. Substitut refudat pără vini procoror. Tremur viața me, nu mai putem merge cafînă. Facem responsabil guvern.“.

Numele Gudurău, la fel ca toate celelalte din schițele și din piesele lui Caragiale, are semnificații caracteriale. Dacă Pristanda era numele unui dans, subliniind caracterul maleabil al personajului, care se întoarce în toate direcțiile în care bate vântul, Trahanache e un nume de cocă moale, Cațavencu, numele unei păsări care țipă tot timpul, Gudurău sugerează lingușeala, având același caracter servil ca Pristanda, Farfuridi sau Brânzovenescu din „O scrisoare pierdută“.

La un asemenea eveniment epocal, în care Costăchel Gudurău este „insultat grav dumnezeu mami“, primește palme și este împiedicat să mai frecventeze „cafînă central“.



ministrul Justiției trimite, în replică, o telegramă prin care cere să se ancheteze „urgent” cazul. Desfășurarea evenimentelor este reflectată și în presa centrală, un corespondent local informând, dintr-un punct de vedere partizan, ziarul „Aurora Română”: „Az pitrecut scenă nostimă piața noastră, Madam Atenaisa P. al cărui nume trecem sub tăcere, care părăsit soțul cetățean onorabil, pentru romanse cu individ infam localitate, întâlnind nefericitul soț, capatat bună lecție moralitate în public, care aprobat. Această fimce fără inimă neroșind amenințat cu sbiri puteri, deoarece complicele directoru prefecturi.”.

Schița excelează prin comicul de situație, utilizat cu mare artă de Caragiale, dincolo de care se bănuiește un succulent comic de limbaj, amplificat de noul stil telegrafic: „A doua oară atacat palme picioare piața endependenți acelaș bandit director scandalos însoțit sbiri. Situația devenit insuportabilă. Oraș stare asediu. Panica domnește cetățeni.”.

În teribilul incident se implică și lordăchel Gudurău, mare proprietar, fost senator, care, cu privire la această „bandă infamă talhari ziua meaza mare”, se adresează însuși regelui, protestând, în termeni bombastici, împotriva „bandiți regimului acest secol lumină”. S-ar înțelege, din aceste schimburi de mesaje tot mai alarmante, că orașelul aparent liniștit se transformă într-un spațiu infernal, bântuit de bande de agresori, conduse de personaje din înalta ierarhie politică: „Bandiți regimului acest secol lumină batgiucurind constituția ce ați giurat voit ucidi di două ori cafinde central și piața endependenți frate-meu a fost reprezentant națiuni. Victima frică merge telegraf sigur al treilea atentat bandiți. Implorăm garanția vieți onorului contrar siliți face justiție singur. Trăiască Dinastia.”.

La tăcerea suspectă a organelor locale, care nu anchetează scandalul (de pildă, „procoror lipsește oraș mănăstire maici chef”), telegramele de la centru devin din ce în ce mai amenințătoare, cei ce nu se implică în rezolvarea cazului urmând să fie destituiți. În aceste condiții, raportul din partea procurorului vine prompt („Cercetat imediat cazul și cu respect raportează urgent.”): Costăchel Gudurău, în opoziție acum, critică guvernul în gura mare și, din această cauză, se ia la bătaie cu domnul „Grégoraschco”, ultimul aplicându-i turbulentului câteva palme și lovituri de baston. Cauza certe dintre familia Gudurău și ceilalți este o femeie, câteva palme și lovituri de baston. Cauza certe dintre familia Gudurău și ceilalți este o femeie, care-l părăsise pe Albert Gudurău, unul dintre nepoții lui Costăchel Gudurău, pentru Raul Grigorescu, directorul prefecturii. Femeia e agresată în piață de cei trei Gudurăi și pleacă repede cu o birjă, în timp ce Costăchel Gudurău este insultat și palmuit din nou de director, sosit în mare grabă la locul incidentului. Ministrul de Interne recomandă aplanarea conflictului, în timp ce Raul Grigorescu depune la minister o cerere de retragere din funcție, anulată prin telegrama generalului Grégoraschco, în care cere ca demisia lui „cousin Raoul” să nu fie acceptată: „N'acceptez point démission cousin Raoul. Pauvre jeune homme, embêté par cochons opposition, veut faire coup de tête. Ne point se fier aux criailleries de ces canailles. Si Raoul se retire, ce crétin de préfet capable de tout compromettre. Pourrais plus garantir situation locale. Se duce dracului giudețul. Général Grégoraschco.”. Între timp, Gudurăii îl atacă pe Raul Grigorescu și lupta se desfășoară ca într-un *saloon*: directorul prefecturii se apără cu bastonul, lovindu-l în cap pe lordăchel Gudurău, în timp ce Costăchel trage cu revolverul în aer, spărgând lampa electrică din centrul grădinii și fiind arestat de procuror.

Seria telegramelor continuă până la cel mai înalt personaj din stat, regele, anunțând noi evenimente, în termeni ce transcriu punctul culminant al conflictului: „Fratemeu Costăchel omorât torturi secret beciurile poliției locale. Familia orfană cerem liberarea cadavrului reclamând satisfacție la picioarele tronului. Trăiască Dinastia. lordăchel Gudurău, mari ecțetera, ecț.”. La telegrama ministrului Justiției, Costăchel Gudurău, declarat deja mort, va fi eliberat, pentru a face pace cu directorul Raul.

Întregul conflict se încheie într-o manieră tipic caragialiană, în care toți se împacă și își redistribuie onoruri și afaceri locale: „Pupat toți piața endependenți. Mâne seară logodna Raul madam Atenaisa Perjoiu. Dânsa renunțat orce pretenție revandicare parafernă de la Albert



Gudurău, dând în scris primit toată suma.". Scrisoarea este semnată de vechiul procuror al tribunalului X, care, în virtutea funcției de magistrat deținută timp de „douăzeci și trei de ani“, cere postul avocatului Pamfil, care murise subit. Postul de avocat public va fi acordat însă lui Costăchel Gudurău, propus primului-ministru chiar de Raul Grégoraschco, care chiar garantează pentru el. Ultima telegramă îi este adresată lui Costăchel Gudurău de către Ministerul „Domenelor“, prin care i se acordă funcția de avocat public, binemeritată în urma luptelor îndelungate duse pe stradă și, vorba lui Eminescu, „în ușa cafenelli“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 183. Stabiliți care sunt personajele care participă direct la evenimente. Grupați-le după relațiile dintre ele în două tabere.

Există două tabere, una a clanului Gudurău, aparținând partidului de opoziție, cealaltă formată din familia Grigorașcu, aflată la putere. Costăchel, Iordăchel și Albert Gudurău, primul fost deputat, al doilea fost senator, celălalt „unul din capii înverșunați opoziție locală“, se află în tabăra nemulțumiților, cerând ministrului și „M. Sale regelui“ să facă dreptate în cazul de insultă și agresiune fizică a lui Costăchel de către directorul prefecturii Raul Grigorescu. Banalul caz provincial dobândește o amploare națională, telegramele fiind trimise primului-ministru, ministrului de Interne și chiar regelui. Printre susținătorii lui Raul se află și generalul Grégoraschco, prieten cu ministrul de Interne. Familia Gudurău, chiar dacă e în opoziție, are putere financiară, lucru destul de important, în timp ce Raul Grigorescu reprezintă forța politică aflată la putere. Cele două forțe nu pot ființa una fără cealaltă: de aceea, în final, cele două tabere se vor împăca. Ministrul de Interne, primul-ministru și M. Sa regele sunt doar intermediari în această ridicolă dispută dintre cele două tabere.

Ex. 4/ p. 184. Cititorul este pus în contact direct cu un adevărat dosar de corespondență. Autorul a receptat acest dosar și îl transmite cititorului, fără să intervină în conținutul lui. Aplicați noțiunea de *mimesis* pentru a explica tehnica folosită de I. L. Caragiale.

Categoria de *mimesis* este un principiu estetic potrivit căruia opera de artă este o imitație a realității. „Telegramele“ lui Caragiale sunt documente aparent reale care transcriu întâmplări de pe scena politică a unui oraș de provincie, o situație deci verosimilă, ușor identificabilă în lumea reală. Mai mult, protagoniștii sunt actanți care încearcă să imite, în jocul lor, luptele din agora de altădată. Într-un timp corupt, în care imitația se pierde în derizoriul luptei politice, marcat de contrastul dintre caracterul oficial al telegramelor și banalitatea întâmplărilor prezentate: bătăi și insulte pe stradă sau la cafenea, relive ale „luptelor electorale“ pentru putere, aranjate de vreun Pristanda aflat în subteranele scenariului.

Ex. 7/ p. 184. Despre opera lui Caragiale se spune, în general, că este foarte actuală. Demonstrați această afirmație pornind de la textul citit. Puteți să vă referiți și la alte opere ale scriitorului.

Tema este, desigur, vastă, neputând fi cuprinsă în câteva rânduri, fiind de altfel tratată în eseurile despre Caragiale din această carte. Luptele politice se desfășoară acum, ca și atunci, în paginile ziarelor, prin misive, declarații, interviuri. Fiecare dintre politicieni își are propriile ziare în care își susține cauza. Nu lipsese nici scandalurile de tot felul, evenimentele comice sau mai violente, cu ocazia diferitelor evenimente electorale. De aceea, Caragiale a identificat, în operele sale literare, o constantă a tuturor erelor politicianiste. Omul politic se manifestă mai puțin prin fapte decât prin vorbe, excelând în planul discursului, al persuasiunii în fața publicului, punctate uneori cu gesturi sau acțiuni șocante, de spectacol politic. Același rol îl aveau și telegramele din urmă cu mai bine de un secol. (H.S.)



## JORGE LUIS BORGES

## Legendă

„Legendă” valorifică un paradox al trecerii timpului, care anulează uneori, din perspectiva destinului uman, semnificația și importanța evenimentelor. Lumea, odată cu trecerea mileniilor, se cufundă tot mai mult în negura uitării, care șterge evenimente chiar importante, esențiale, devenite derizorii după revărsarea uriașei avalanșe temporale. Textul lui Borges are sens de parabolă, imaginând o reîntâlnire, sub semnul firescului, a personajelor biblice Cain și Abel, după momentul fratricidului. Convorbirea pare ticluită chiar de Dumnezeu, într-un iluzoriu „tărâm al împăcării”.

Destinele umane se proiectează în spațiul emblematic al deșertului, la începuturi de lume: „Mergeau amândoi prin deșert și se recunoscuseră de departe, căci amândoi erau foarte înalți. Frații se așezară pe pământ, făcură focul și mâncară. Tăceau, așa cum fac oamenii osteniți când se pogoară înserarea. Pe cer se arăta câte o stea, ce nu-și primise, încă, nume.”. Fiecare detaliu de spațiu și de timp e, aici, un semn al creației, fiecare gest are caracterul sacru al primordialului. Lumea are, în maxima concentrare a textului, dimensiuni simple, esențiale, pământ și cer, focul terestru și cel din stele, zi și noapte, dimineată și înserare. „Intriga” este simbolică, produsă de revederea „semnului pietrei” ce a dus la uciderea fratelui: „La lumina flăcărilor, Cain văzu pe fruntea lui Abel semnul pietrei, scăpă din mână bucata de pâine pe care tocmai o ducea la gură și îl rugă să-i ierte fărădelegea.”.

Răspunsul lui Abel, în acest tărâm ieșit din liniile timpului, copleșit de povara trecerii mileniilor, exprimă lipsa de sens a gestului ucigaș, care a stabilit numai ordinea intrării în moarte a celor doi, nu și o eventuală evitare a ei: „— Dar oare tu m-ai omorât, sau eu te-am omorât pe tine? Nu mai țin bine minte; vezi, stăm alături ca odinioară.”.

Fiecare dintre aceste personaje primordiale rostește câte o sentință ce exprimă sensul absurd al jocului de-a viața și de-a moartea, anulat de uitare, de negura veacurilor. „A uita înseamnă a ierta”, spune Cain, singura cale pentru intrarea în eternitate, confirmată și de Abel: „Câtă vreme durează remușcarea, durează și vinovăția.”. (H.S.)

## ADDENDA

Andrei Ionescu, 1988

„Metafora e mai mult ori mai puțin următoarea: Universul este o mare Carte; toate fenomenele materiale și mentale ale acestei cărți au semnificație. Lumea e un imens alfabet. Realitatea fizică, faptele istoriei, toate lucrurile pe care le-au creat oamenii sunt, ca să spunem așa, silabe ale unui mesaj perpetuu. Simțim chemarea unei rețele nelimitate de semnificații, și fiecare fir al acestei rețele conține pulsația ființei și e legat de ceea ce Borges, într-o enigmatică ficțiune, numește Aleph. Este vorba despre spațiul care cuprinde toate spațiile, despre sfera cabalistică al cărei centru e în toate părțile și a cărei circumferință nu se află nicăieri, este vorba despre roata din viziunea lui Ezechiel, dar și despre păsărica tăcută din misticismul sufiist, care, într-un anumit fel, cuprinde toate păsările.

Din punctul de vedere al scriitorului, «universul, pe care alții îl numesc Bibliotecă», are câteva trăsături esențiale. Cuprinde toate cărțile, nu numai pe cele care au fost scrise, ci și toate paginile și toate tomurile care vor fi scrise în viitor și, ceea ce e și mai important, toate cele care ar putea să fie scrise. Biblioteca mai cuprinde toate limbile existente, precum și limbile care au dispărut și cele care vor veni. Evident, Borges e fascinat de ideea, atât de importantă în speculațiile lingvistice ale Cabalei și ale lui Jacob Boehme, după care o limbă inițială secretă, o *ur-sprache* dinainte de Turnul Babel, se află la temelia multimei de limbi omenești.”



## CONSTANTIN NOICA

### Răspuns unui prieten îndepărtat

CONSTANTIN NOICA (1909-1987). Unul dintre cei mai originali filozofi români din a doua jumătate a secolului XX. Opera sa filozofică este bogată, profundă, de o certă originalitate: „Mathesis sau bucuriile simple“ (1934), „Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz și Kant“ (1936), „Viața și filosofia lui Descartes“ (1937), „De caelo“ (1938), „Schită pentru ideea lui cum e cu puțină ceva nou“ (1940), „Două introduceri și o trecere prin idealism“ (1943), „Jurnal filosofic“ (1944), „Fenomenologia spiritului de Hegel istorisită de...“ (1962), „Douăzeci și șapte trepte ale realului“ (1968), „Lysis/ Eseu despre înțelesul grec al dragostei de oameni și lucruri“ (1969), „Rostirea filozofică românească“ (1970), „Creație și frumos în rostirea românească“

(1973), „Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești“ (1975), „Despărțirea de Goethe“ (1976), „Sentimentul românesc al ființei“ (1978), „Povestiri despre om. După o carte a lui Hegel“ (1980), „Devenirea întru ființă“ (1981), „Trei introduceri la devenirea întru ființă“ (1984), „Cuvânt împreună despre rostirea românească“ (1987), „Pagini despre sufletul românesc“ (1991), „Eseuri de duminică“ (1992).

Noica este constructorul unei matrice a spiritualității românești, în același mod în care Blaga propunea un spațiu mioritic, analizând cuvintele limbii pentru a le descoperi noi valențe ale spațiului ontologic, în care definitorii sunt dorul și sentimentul românesc al ființei.

Sub titlul „Răspuns unui prieten îndepărtat“ se așază o scrisoare din anul 1957 a lui Constantin Noica, adresată din România, aflată sub regim comunist, prietenului său Emil Cioran, stabilit la Paris. În condițiile vremii, de suspiciune și cenzură, scrisoarea a rămas neexpediată, dar a circulat în variante manuscrise pe la prietenii scriitorului. De aceea, i se poate acorda statutul de literatură de sertar, interzisă, încadrabilă în sfera mai largă a literaturii samizdat, formă sub care au circulat scrierile interzise de regimurile totalitare, pentru caracterul lor insidios la adresa potențailor sau a realităților vremii. Din această categorie fac parte „Jurnalul de idei“ al lui Constantin Noica, romanele „Adio, Europa!“, „Lupul și catedrala“, „Jurnalul unui jurnalist fără jurnal“, de I. D. Sârbu, „Luntrea lui Caron“, de Lucian Blaga, „Sertarul cu aplauze“, de Ana Blandiana, operele literare ale lui Radu Gyr și Nichifor Crainic. Samizdatul este o modalitate de a multiplica literatura de sertar și de a o răspândi în rândul cititorilor, în mod ilegal, cu același regim al ideilor neaprobate oficial. „Primul cerc“, de Alexandru Soljenițin, a circulat în acest mod în fosta URSS. Dintre scriitorii care au avut literatură de sertar în țara noastră, îi putem menționa pe Vasile Voiculescu, Emil Cioran, Constantin Noica. În urma proceselor din anii '50, pentru aceste pretinse culpe au fost condamnați la ani grei de închisoare Constantin Noica, N. Steinhardt, Dinu Pillat, Sergiu Al. George, Șerban Cioculescu, Al. Zub și numeroși alții.

Constantin Noica începe scrisoarea într-un registru stilistic afectiv, rememorând momentul plecării lui Cioran la Paris și temerile celui ce se pregătea să intre într-o nouă cultură: „Acum douăzeci de ani, când plecai spre Parisul în care nu sperai să zăbovești până la melancolie, îmi scriai: «Mă simt ca un primitiv ce nu mai poate trăi decât în seră»“. De la acest punct de plecare, filozoful trece în sferă eseistică, analizând conceptele de **primitivitate** ca stare inițială, de început, a lumii, și de seră, ca semn al transferului ființei umane de la independența biologică la aceea de ființă legată de mâini și de picioare cu cordonul ombilical al civilizației, dar și al fragilității lumii moderne, care își pierde originile și justificarea cauzală a fenomenelor. Teapta de moralist presupune o rafinare deosebită, ceea ce pentru un popor vechi poate părea impresionant: „Nouă, sciți cum suntem și mai departe, nu numai vestmântul prestigios al limbii



franceze [...] ne apare ca impresionant, dar și rafinarea ființei tale adânci, până la a atinge acel stadiu al cărui secret numai Franța îl deține: treapta de moralist.“. Noica afirmă că peste limba română, situată într-un coridor spațial și temporal neconvenabil, a trecut fiorul morții și de aceea conchide: „Nous autres peuples nous savons maintenant que nous sommes mortels“. Pericolul schimbării, al îngropării în uitare, nu este reprezentat de război, ci de trecerea într-un alt regim, care induce uitarea națională: „Nu e defel ce-ți închipui tu în primul moment, războiul, cu consecințele lui. E cu totul altceva, mult peste istoria imediată, un risc pe care nu l-a mai întâlnit neamul nostru niciodată și pe măsura căruia nu este: e trecerea aceasta grandioasă, care stă să se întâmple în lume, de la societăți de tip agrar la o lume de alt tip“. Rămâne astfel în urmă tot ce înseamnă cultură de tip folcloric, singura „reșită culturală“, nutrită în satul „care, de la geți încoace, e singurul lucru ce am știut să-l propunem lumii“. În fața unei dezvoltări fără precedent a omenirii, percepută de Noica într-un chip întrucâtva euforic („umanitatea, care până ieri se speria să știe că ar putea trece de cinci sau șase miliarde, va ajunge lesne la câteva zeci; orașele sau așezările de tip orășenesc se vor întinde oricât, lăsând natura să redevină natură, astfel că între un Paris imens și un Rouen uriaș va fi probabil junglă“), Noica trage un semnal de alarmă, de sumbră premoniție: „valorile românești de până acum vor pieri“. Acesta este pericolul cel mai mare, Noica prevăzând că în vechiul continent, cu timpul, se vor vorbi numai opt-zece idiomuri, celelalte fiind uitate: „Limba olandeză va supraviețui poate, dar a noastră nu: pentru un singur poet mare, limbile nu supraviețuiesc“. Singura scăpare din această eshatologie culturală, un mic Armageddon al națiunilor, este reforma radicală, apariția „spiritului subiectiv“, în care ființa umană fragilă trebuie să descrie chinul existenței, într-o încercare disperată de a scăpa de el.

Cioran, omul care a îndrăgit sinuciderea și moartea subtilă a culturilor, este chemat să înlăture agonia de a rămâne referent al limbii native: limba clasică, „sortită să supraviețuiască în clase“, nu poate înlocui trăinicia unui mod de viață care are contingentă cu astralul, cu nepieritorul, la fel cum divinitățile de altădată nu pot fi înlocuite de zeii facili ai civilizației așa-zis moderne, ce nu poate salva de moarte.

Pentru gloria sterilă nici chiar exilatul nu poate renunța la valorile tradiționale: „La o asemenea glorie între patru pereți te invit să te întorci, atunci când te îndemn să-ți regăsești limba. Vino să încerci a grava inefabilul pe nisipul unei limbi care piere.“.

Constantin Noica este însă convins că întoarcerea este imposibilă pentru cel plecat nu în lumea „de dincolo de zare“, în Franța, ci într-un teritoriu modern al spiritualității: „Dar nu vei veni. Franța a turnat prea adânc în tine veninul lucidității și al înțelepciunii“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 5/ p. 170.** Dezbateți opiniile și previziunile lui Constantin Noica legate de viitorul civilizației omenești.

Civilizațiile înscriu, în evoluția lor, o traiectorie unică, având un punct de început, de maximă dezvoltare, de inflexiune, și o pantă descendentă inevitabilă. În istoria oricărei civilizații care nu se întemeiază pe principii veritabile de existență apare un moment în care aceasta devine „revolută“, „retrogradă“, și aici nu ne referim numai la cultură, ci și la aspectele vieții cotidiene. În mod normal, societatea de astăzi nu apare decât primitivă din perspectiva civilizațiilor viitorului îndepărtat, fiind examinată în același mod în care Mongrédien privea lumea Franței din vremea lui Ludovic al XIV-lea. Singurul element care subzistă este cultura: tradițiile culturale ale Dogonilor sau ale popoarelor amerindiene sunt cunoscute și astăzi, fiind întemeiate pe evenimente gnoseologice fundamentale. La fel, cultura românească va subzista, pentru că include evenimente primordiale și tradiții perene. Acest filon atemporal al culturii românești va străbate veacurile, evitând patina



treccerii timpului. În schimb, civilizația materială se va perima, pentru că se bazează pe principii obișnuite, care nu ies cu nimic din comun, întâlnite acum, în epoca globalizării, la toate popoarele.

**Ex. 2/ p. 170.** Justificați încadrarea scrisorii lui C. Noica în „literatura de sertar” sau în „samizdat”.

Scrisoarea adresată lui Emil Cioran de către Constantin Noica poate fi considerată ca aparținând ambelor tipuri de scrieri. Timpul în care a fost redactată este al „obsedantului deceniu”, perioada în care caracterul național al culturii române era anihilat și erau impuse alte valori, false, bazate pe viziunea unei lumi utopice, comuniste. De aceea, această scrisoare nu va fi publicată în România comunistă, circulând numai sub formă de manuscris, în variante dactilografiate.

**Ex. 5/ p. 170.** Explicați care este mesajul scrisorii lui C. Noica și scopul rechemării lui E. Cioran în spațiul limbii române, alegând între: fascinația lui E. Cioran pentru lumile crepusculare; regăsirea prietenului înstrăinat; experiența dramatică a „pierderii” limbii materne; salvarea culturii române; împărtășirea unei experiențe comune.

Lumile crepusculare sunt o constantă tot mai frecvent, confirmată a istoriei omenirii. Societatea umană este confruntată astăzi cu probleme majore, cărora nu le poate face față: suprapopularea, bolile, sfârșitul timpului, „boala de moarte”, cum o numea Søren Kierkegaard, lipsa de resurse, determinată de consumarea rezervelor de combustibili fosili.

În domeniul cultural, fenomenul **intrării în vrie**, în acest haos general, se traduce prin impunerea principiului primar („cel mai puternic câștigă”), culturile fără o mare răspândire geografică neputând supraviețui. Într-un fel, Occidentul este o lume crepusculară, aflată în pragul unei crize majore: cu toată tehnologia deținută, el nu poate rezolva probleme uneori simple pentru fiecare locuitor al globului. Acest fapt ar culmina cu situarea rasei umane la cote insuficiente ale dezvoltării. Salvarea culturii române ar putea explica exilul voluntar al lui Cioran în spațiul abulic al unei astfel de societăți. Constantin Noica și Emil Cioran sunt niște supraviețuitori, unul menținând flacăra vie a culturii române în spațiul comunizat de noii cuceritori ideologici, veniți de aiurea, celălalt, în spațiul occidental al unei lumi rafinate cultural, dar nepercepând încă esențele majore ale existenței! (H.S.)

#### **ADDENDA**

**Constantin Noică, 1987**

„Logos și Eros sunt prea abstracte și indiferente unul față de altul. **Animus și anima** spun prea mult în uman și prea puțin despre lume. Un principiu masculin și cel feminin au, ca principii, ceva absolut și de dincolo de lume. În schimb, sinele și sinea se ivesc din nemijlocitul lumii și exprimă, în adânc, cununia omului cu lucrurile.

Cum a apărut perechea aceasta în limba română? Dar ea se alcătuiește încă, sub ochii noștri. Reflexiunea filosofică, de dată recentă aici la noi, este cea care pune înainte subiectul acesta, sinele, iar spiritul limbii îi întovărășește o făptură de mult zămislită în sânul ei, dar care aștepta să fie trezită la viață: sinea.”

**Ștefan Borbély, 2000**

„Cealaltă sursă, din care N.(oica) își derivă gândurile, e Heidegger, cel cu poeticitatea locuirii, din considerațiile dedicate lui Hölderlin; sursa apare clar precizată în articolul intitulat **Gânduri despre esența poeziei**, publicat în numărul 1/1943 al **Convorbirilor literare** (reluat în volumul **Istoricitate și eternitate**, 1989) [...] Fiind legată de Ființă, rostul poeziei este să instituie, să afirme, fiindcă dimensiunea esențială a Ființei este aceea de a fi; or, se știe că poezia poate, în „nevinovăția” ei, să instituie și ceea ce «nu este», aducând astfel atingere ordinii însăși a Ființei. «...un asemenea exercițiu – scrie N.(oica) – nu se înfăptuiește fără o primejduire a ființei omenesti.» Apoi (continuă seria considerațiilor preluate din Heidegger), poezia e timp (cuvânt înscris în mișcare) și eternitate totodată: ordine ideală, frumusețe necontingentă.”



## Jurnalul fericirii

N. STEINHARDT (1912-1989). Eseiist și prozator. Personalitate emblematică pentru destinul intelectualității românești într-o istorie aspră și ostilă, devoratoare. E, după cum spune Eugen Simion, în „Scritori români de azi”, „un moralist învățat, puțin cunoscut de marele public, pentru că scrie puțin și rar. Moraliștii din veacul nostru sunt, de regulă, foarte productivi, îndepărtându-se sistematic de imaginea tradițională a înțeleptului care gândește mult și vorbește puțin. Fecunditatea vine în contradicție cu neîncrederea în puterea literaturii (filosofiei) de a îndrepta răul și de a salva spiritul.” Prima lucrare publicată, sub pseudonimul de Antisthius, este „În genul... tinerilor”, apărută în 1934. Un eseu ce demonstrează principiul *coincidentia oppositorum* este „Întru lauda Virginiei Woolf și în apărarea lui John Galsworthy”, în care reliefează realismul scriitoarei în contrast cu onirismul poetului. După modul în care se comportă personajele literaturii moderne, există, în acest eseu, școala ceaiului, căreia îi aparține Dickens, și școala whiskyului, în care pot fi încadrați Fielding și Defoe. Personajele care aparțin acestei prime școli sunt aristocrate, pe câtă vreme celelalte mănâncă

popular food („mâncare populară”) și beau băutură tare, aparținând mediului emblematic, neguros, al tavernelor, vechi încă de pe vremea celților, când se consuma hidromel. Scriitorul acceptă croii lui Mateiu Caragiale, pe „craii de Curtea Veche”, fără a neglija nici expresiile brăilene ale lui Fănuș Neagu, trecând de la Mircea Eliade până la Alexandru Brătescu-Voinești și Anatole France, conturând uneori dizertații despre O'Neill, Shaw, Rimbaud, Goethe, Proust, Tolstoi. Este arestat în 1959, făcând parte din „lotul Constantin Noica”, și condamnat la treisprezece ani de închisoare. Din cărțile lui Steinhardt, se pot enumera „Între viață și cărți” (1976), „Incertitudini literare” (1980), „Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului” (1982), „Critică la persoana întâi” (1983), „Escale în spațiu și în timp și spațiu” (1987), „Printre alții spre sine” (1988). Lucrarea lui Zaharia Sângeorzan despre Steinhardt se numește „Nicolae Steinhardt, monahul de la Rohia, răspunde la 365 de întrebări incomode adresate de Zaharia Sângeorzan” (1992).

„Jurnalul fericirii”, apărut postum, în anul 1991, relatează cei mai crunți ani petrecuți de autor în închisorile comuniste, după ce fusese arestat de „poliția politică” a timpului, Securitatea. „Polițiile politice” sunt servicii de spionaj intern, care se ocupă cu supravegherea cetățenilor, fiind folosite de regimurile totalitare pentru reprimarea oricăror tendințe de manifestare liberă și democratică. Este o activitate brutală, subterană, de multe ori diabolică, soldată în regimurile excesiv represive cu sute și mii de victime, chiar milioane de victime în cazul „gulagurilor” sovietice sau al lagărelor de exterminare naziste. Polițiile politice au existat din cele mai vechi timpuri: la perși se vorbea de „ochii și urechile împăratului”, împărțiți prin nenumăratele satrapii, la chinezi, arta spionajului, militară, a fost pentru prima dată studiată, din punct de vedere științific, de Sun-Tze, care a fundamentat, în „Arta războiului”, câteva reguli esențiale, rămase și astăzi valabile. Pe vremea țarilor ruși exista poliția secretă OHRANA, care a fost transformată apoi, de regimurile bolșevic și comunist, în CEKA, NKVD și mai târziu în KGB și GRU, ultimul fiind organismul militar de spionaj al armatei. În Germania lui Hitler, Abwehrul, organismul de spionaj militar al amiralului Canaris se confrunta cu Gestapoul (Geheime Staats-Polizei, „Poliția secretă de stat”) și RSHA (Reichssicherheitshauptamt, „Biroul central de siguranță a Reichului”), ultimele două fiind poliții politice ale SS-ului și ale celui de-al Treilea Reich, responsabile de nenumărate asasinat, arestări și deportări.

„Jurnalul fericirii” consemnează o experiență de viață, a omului oprimat de regimurile totalitare, care își asumă rolul de a decide în locul lui. N. Steinhardt a făcut închisoare politică în perioada 1959-1963, fapt care l-a determinat, după cum spunea Virgil Ierunca,



„dintr-un intelectual pur, mai degrabă agnostic și preocupat de literaturile străine, să devină un autentic «homo religiosus»“. Jurnalul se impune ca mijloc de înregistrare, chiar post factura, a evenimentelor unui timp de mari convulsii sociale și politice: „Creion și hârtie nici gând să fi avut la închisoare. Ar fi așadar nesincer să încerc a susține că «jurnalul» acesta a fost ținut cronologic; e scris *après coup*, în temeiul unor amintiri proaspete și vii. De vreme ce nu l-am putut insera în durată, cred că-mi este permis a-l prezenta pe sărite, așa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imaginile, aducerile aminte, cugetele în acel puhoi de impresii căruiă ne place a-i da numele de conștiință.“.

Intrarea în închisoare se face ca la armată; oamenii, cu valiza pregătită din timp, par disciplinați și se duc în spațiul de reclusiune conștienți că epoca are propriile sale reglementări, chiar dacă de lume absurdă, kafkiană: „Am cu mine valijoara, în buzunar câteva tablete de vitamină C și de piramidon și o carte groasă“. Securitatea are o strategie perfidă de a-l lua în primire pe noul sosit, pentru a-l determina mai repede la mărturisiri: „La securitate sunt deîndată primit foarte cu multă politețe, poftit într-o cameră mare și frumoasă, așezat cu cinste pe un scaun în fața unei măsuțe. La o masă lungă, de cealaltă parte a încăperii, se instalează o întreagă comisie de ofițeri“. E chiar posibil fumatul unei țigări: „dar firește că aveți voie, cât doriți, sunteți doar nu învinuit, ci martor“.

Interogatoriul este condus cu multă artă: „Interogatoriul durează până la ora trei precis. Oricum, constatarea că n-am fost chemat pentru arestare, că nu voi fi reținut, mă liniștește. Mă rătăcesc în formulări vagi, dar partenerii mei știu ce vor. Două lucruri nu-mi plac deloc: întrebarea «Ce legături infracționale ai avut cu C. Noica?» și zâmbetele și șușotelile care întâmpină vorbirea mea despre întâlnire la gârlă. [...] Vasăzică răspunsul meu era dinainte știut, scontat“. Reacțiile psihologice ale anchetatului au o mare forță emoțională pentru anchetatori, pentru că, după cum declară singur, „stăruie destul de hotărât în refuz și dau o declarație care-i apreciată ca fiind cu totul nesatisfăcătoare și nesinceră“.

Comedia care urmează ocupă și ea un punct cheie în desfășurarea acțiunii: „se trag perdelele (de catifea de culoare închisă) spre a crea o atmosferă de panică. Pauze încordate. Comisia iese și intră iar. Sunt și ieșiri false, ca la teatru: comisia se oprește în prag, dând să iasă, se răsângândește și revine. Mi se promet câte-n soare și-n lună, unele tare plăcute. Se prevestesc apoi gravele nenorociri și funestele consecințe ale fanatismului meu. Mi se dă sfatul să-mi bag bine mințile în cap. Mi-este pe larg invocată bătrânețea tatii pe care nu-l pot doar lăsa vezi bine să moară ca – firește – un câine.“.

Aparent, autorului jurnalului nu i se cere mare lucru, dar aflăm de aici întreaga strategie a Securității de a-și recruta informatori: „De la fabrică voi putea lipsi oricând, lucrul acesta se va aranja cât ai clipi din ochi. Și ce voi avea de făcut? Aproape nimic: o dată pe lună, ori și mai rar, sau poate mai des – eventual, se va vedea – voi face câte o mică vizită, nu aici, a nu, o vizită foarte discretă, undeva, la o adresă, la mai multe, într-un bloc oarecare, într-un apartament foarte oarecare. [...] Și apoi, ce naiba, zău așa, nu se poate să nu înțeleg, oricât aș fi de reacționar (– zâmbete –), partizan al hitleriștilor și ucigașilor de evrei tot nu pot fi.“.

Decizia anchetatorilor de a da contur unui anume adevăr cu privire la conspirația „împotriva securității orânduirii de Stat“ este luată într-o zi ca oricare alta, cu puțin înainte de Revelion: „asta-i vremea care îndeamnă cel mai mult la băutură“. Reacția anchetatului este însă paradoxală: el cere să corecteze notele date, ca „un belfer tipicar“, într-o încăpățănare de a rezista la îndemnul imperios de a comite rău semenilor: „Mă descopăr pentru prima oară încăpățânat.“.

Rezistența lui Steinhardt în această atmosferă de mister, caracteristică unei instituții cu reguli necunoscute ca Securitatea, fusese exersată însă de autorul jurnalului încă de la o vârstă timpurie, fiindcă se născuse în Pantelimon, „comuna purtând nume de sfânt ori de tâlhar“, mahala în care, la căderea serii, „nici un bucureștean nu cuteza să mai intre“. Întregul lui



comportament de la anchetele prelungite și nenumărate ale Securității ține de această experiență din copilărie. Cartierul în care crescuse autorul era diferit de toate celelalte, pentru că oamenilor le era frică să pătrundă în el. Acest loc fabulos este populat de „flăcăii geloși și mândri”, de bețivi, de zăvozii „care lătrau în tăcerea nopții ori se repezeau la trecători, drumuri desfundate, praf, noroi”. Totuși, în acest univers, nota de omenie predomină, pentru că – „până-n clipa morții, se-nțelege – nu vei fi dat afară de la locul și culcușul tău”. Locul magic, o uliță a copilăriei, îl protejează pe autor de duhurile rele, de toate lucrurile negative. Mai erau clopotele de Paști, care sunau într-un mod plăcut. De Crăciun, lucrurile se schimbă, pentru că există obiceiul cozonacilor, bradul și micuțul Iisus Hristos, în timp ce de Paști prohodul devine înfricoșător. Însă, chiar și în această atmosferă apăsătoare, uneori terifiantă, scriitorul păstrează credința că lumea în străfundurile ei cele mai tainice nu-i totuși ostilă și rea. Steinhardt mărturisește, în acest carusel acceptat al martirajului, că, de fapt, credința aceasta rămâne esențială în înfrângerea forțelor întunericului: „Rudolf Otto împarte: **mysterium fascinans, mysterium tremendum**.”.

Ulița copilăriei este situată între Capra și Fundeni, lângă o fabrică de cherestea, ce exprimă puritatea pădurii primordiale. O mahala în **vremurile bune** arată tocmai în acest mod. Acolo se află și arborele simbolic, salcâmul, pieritor în felul său. Această perioadă a copilăriei face parte din „veșnicia copilăriei” scriitorului, în timp ce **tremendum** vine mult mai târziu, odată cu intrarea în beciurile Securității.

Ideea centrală a jurnalului este că fericirea poate fi regăsită și într-un târâm recluzionar, infernal, cum este închisoarea. Prizonierul nu-și pierde speranța, pentru că spațiul său nu este limitat, așa cum s-ar crede, ci este mult mai liber decât marea lume închistată de afară, un prilej de a observa, în mod lucid, oamenii și comportamentul lor, ca într-un straniu experiment de dincolo de realitățile fizice ale lumii. Așa cum singur mărturisește, autorul dobândește un sentiment de „awareness”, de conștiință lucidă: închisoarea nu mai este închisoare, ci un simplu spațiu fizic închis într-un altul, de același tip, însă mult mai vast. Eliberarea interioară nu vine din explorarea spațiului, ci din resursele interioare ale ființei care îl descoperă pe Dumnezeu. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 5/ p. 164.** Precizați ce detalii din relatările faptelor petrecute la Securitate vi se par semnificative pentru caracterul opresiv al acestei instituții.

Dintre toate sistemele de spionaj, nivelul cel mai de jos îl ocupă „polițiile politice”, cele create pentru a se ocupa de gândurile oamenilor și a-i reprima dacă gândesc liber. Polițiile politice, de tipul STASI, Securitate, FBI în perioada macchartyismului, sunt instituții retrograde. În cazul de față, Securitatea era menită a crea stări de teroare, printr-o serie de efecte de regie îndelung studiate: comisia răspunzătoare de anchetarea lui Steinhardt se comportă extrem de prietenos, dar trage perdelele, pareă pentru a delibera, numindu-l apoi partizan al hitleriștilor, un dușman al poporului adică. Autorului i se conferă iluzia libertății, pentru a alege să fie martor părținitor într-un proces, înainte ca ei să decidă să-l închidă într-o temniță unde nici măcar nu sunt permise riturile creștine.

O poliție politică se exercită prin manipularea, în mod direct sau indirect, a întregii populații, pentru a sprijini regimul aflat la putere. În cazul de față, autorul este martorul unei manipulări fără precedent: dușmanii închipuiți ai societății sunt declarați vinovați pe baza unor probe și dosare în cea mai mare parte false, pentru susținerea acuzațiilor folosindu-se martori „tocmiți”. Dacă aceștia refuză să îndeplinească profesia delațiunii, sunt ei înșiși întemnițați, urmând să suporte rigorile regimului recluzator. Printre tehnicile folosite de poliția secretă se află și „ștergerea creierului”, metodă dezvoltată mult timp de atunci încolo.



**Ex. 7/ p. 164.** Prezentați spațiul copilăriei lui N. Steinhardt, explicând în ce constă fascinația unei „mahalale românești din vremuri bune“.

Mahalaua reprezintă locul poveștilor, al legendelor fabuloase, fiind zona cea mai îndepărtată de centrul orașului, locul unde trăiesc oamenii simpli sau burghezii scăpătați. Totuși, farmecul unei mahalale nu poate fi uitat: clopotele care sunt trase tot timpul, cozonacul, brazii, imaginea unui Moș Crăciun coborât în casele oamenilor. Alături se află o fabrică de cherestea, prelucrătoare de lemn, iar acest amănunt nu este deloc lipsit de importanță. Lemnul din fabrică este o prelungire a pădurii în spațiul lipsit de transcendță, dezvăluind orizonturile fantastice, permanenta oscilație realitate-irealitate de care vorbea Mircea Eliade.

**Ex. 8/ p. 164.** Descoperiți motivul literar care apare în evocarea copilăriei petrecute în Pantelimon și explicați semnificația lui.

Motivul inclus în aceste ultime rânduri este acela al idilismului copilăriei. Pentru toți copiii lumii, perioada de aur este aceea a primei vârste. Pantelimonul, cu avatarurile existențelor umane, este teritoriul predilect pentru rememorare. „Ulița copilăriei“, fascinantă, de neuitat, este pentru scriitor Pantelimonul. Ea se traduce prin „salcâmul curților sărmene și cărciumile târgoveților mintoși“, adică un spațiu feeric, de târg flamand. Dezordinea și nemișcarea, mirosul de rumeguș și de lemn tăiat sunt tot atâtea prilejuri pentru care imaginea acestui târg este perfectă în spațiul rememorării.

**Ex. 5/ p. 164.** Descoperiți elementele care dau interogatoriului de la Securitate caracterul unei scene de teatru.

Securitatea este o instituție creată parecă după modelul romanelor lui Kafka, „Procesul“ sau „Castelul“. De aceea, orice lucru care nu are o intrigă extraordinară de importantă este pregătit cu minuțiozitate. În regizarea interviului, autorului i se aplică mai întâi o metodă blândă: dacă va colabora cu Securitatea, va avea un timp în care va putea lipsi de la serviciu, pentru a-și îndeplini misiunea, ca martor fals la procesul unui grup de persoane implicate politic. Între timp, anul își urmează cursul; apropiindu-se revelionul, procesul este amânat, scos de pe ordinea de zi. Lui Steinhardt nu i se pune în vedere arestarea: de aceea, poate savura, încă în libertate, frumusețea lumii provinciale. (H.S.)

#### ADDENDA

**Nicolae Manolescu, 2000**

„Când, în 1991, i-a apărut **Jurnalul fericirii**, ecourile au fost pe măsura acestei extraordinare cărți, amestec de proză personală și de comentarii teologice, de memorialistică și de eseu, de subiectivitate vibrantă, originală, și de aplicație smerită la obiect. **Jurnalul fericirii** reprezintă una din primele zece cărți ale deceniului de după 1989. Prin ea, S.(teinhardt) a intrat în programa școlară și în atenția facultăților de litere.“

**John O. Koehler**

„Populația era furioasă în egală măsură și pe colaboratorii neoficiali ai Stasi (inofiziile **Mitarbeiter-IM**). Până în 1995 au fost identificați 174 000 de informatori, ceea ce reprezenta 2,5% din totalul populației cu vârsta între 18 și 60 de ani. Cercetătorii au fost șocați când au descoperit că aproximativ 10 000 de informatori, deci aproape 6% din total, aveau sub 18 ani. Întrucât au fost distruse numeroase documente, numărul exact de informatori nu va putea fi stabilit niciodată; s-a considerat că 500 000 ar fi o cifră realistă. Fostul colonel Rainer Wiegand, care a lucrat în Direcția de contraspionaj a Stasi, a estimat că numărul informatorilor ar fi putut ajunge până la 2 000 000, dacă ar fi fost incluși și informatorii ocazionali.

«Stasi a fost cu mult mai rea decât Gestapo, chiar dacă s-ar lua în considerare numai persecutarea propriului popor», a declarat, la Viena, Simon Wiesenthal, cel care a vânat criminali nazisti timp de o jumătate de secol. «Gestapoul a avut 40 000 de angajați care supravegheau o țară de 80 000 000 de cetățeni, în timp ce Stasi a folosit 102 000 pentru a controla o populație de numai 17 000 000.»



S-ar putea adăuga că teroarea nazistă a durat numai 12 ani, iar Stasi a avut la dispoziție patru decenii pentru a-și pune la punct mașinăria de represii, spionaj, terorism internațional și obținerea. Pentru a fi siguri că poporul este și rămâne ascultător, liderii comunisti est-germani au interes propriul teritoriu cu mai mulți spioni decât oricare guvernare totalitară din istoria contemporană. În KGB au lucrat aproximativ 480 000 de agenți permanenți, care au ținut sub supraveghere o populație de 280 000 000 de locuitori, ceea ce înseamnă un agent la 5 830 de cetățeni. Conform datelor lui Wiesenthal, în Gestapo exista un ofițer la 2 000 locuitori. În cazul Stasi, raportul a fost de un agent al poliției secrete la 166 de est-germani. Dacă se adaugă informatorii permanenți, se ajunge la un raport și mai mare: Stasi a avut un spion care supraveghea 66 de cetățeni. Luând în calcul și informatorii ocazionali, rezultatul este de-a dreptul monstruos: un informator la 6,5 cetățeni. Am putea presupune, pe bună dreptate, că la fiecare petrecere cu 10-12 invitați era prezent cel puțin un informator Stasi...

Precum o caracatiță uriașă, Stasi sonda cu tentaculele sale fiecare aspect al vieții. La toate obiectivele industriale importante erau repartizați ofițeri angajați permanent. Fără nici o excepție, câte un chiriaș din fiecare bloc de locuințe era desemnat supraveghetor, raportând reprezentantului Poliției Populare (Volkspolizei-Vopo) din zona respectivă. Ofițerul de poliție era, la rândul lui, omul Stasi. Dacă la cineva venea o rudă sau un prieten să stea peste noapte, acest lucru era raportat. Școlile, universitățile și spitalele erau infiltrate de la conducere până la bază. Mediul academic german a fost șocat când a aflat că Heinrich Fink, profesor de teologie și prorector al Universității Humboldt din Berlinul de Est, fusese informator al Stasi din 1968. Fink a fost imediat concediat după ce legătura cu Stasi a ieșit la iveală. Doctori, juriști, actori și celebrități sportive au fost racolați de ofițeri ai Stasi, fără a fi neglijați nici chelnerii sau personalul din hoteluri. Aproape 2000 de ofițeri interceptau aproximativ 100 000 de linii telefonice din Germania de Vest și Berlinul de Vest.

Ofițerii Stasi nu cunoșteau limite și nu aveau nici un scrupul când era vorba de «protejarea partidului și statului». Oamenii bisericii, inclusiv înalte oficialități ale comunităților protestante și catolice, erau recrutați în masă ca informatori secreți. Birourile și confesionalele lor erau înșesate cu dispozitive de ascultare. Chiar și dirijorul renumitului cor al bisericii Thomas din Leipzig, Hans-Joachim Rotch, a fost forțat să demisioneze în momentul în care a fost demascat ca Spitzel, poreclă dată informatorilor Stasi.

Manualul NICULESCU

## DIMITRIE CANTEMIR

### Istoria ieroglifică

**DIMITRIE CANTEMIR** (1673-1723). Scriitor, istoric, om de știință, domnitor, personalitate enciclopedică din secolul al XVIII-lea, reprezentant de seamă al umanismului românesc. Este fiul lui Constantin Cantemir, fost răzeș și domn între anii 1685-1693, și frate al lui Antioh Cantemir, de asemenea domn al Moldovei între 1695 și 1700 și 1705 și 1707. Dimitrie Cantemir urmează tradiția familiei, fiind domn al Moldovei în două rânduri: după moartea tatălui său, în martie-aprilie 1693, neconfirmat de tureci, și în 1710-1711, perioadă culminând cu înfrângerea în bătălia de la Stănilești din 1711, purtată în alianță cu țarul Petru cel Mare împotriva turcilor, după care se refugiază în Rusia. După moda vremii, este ostatic la Poartă în timpul domniei tatălui său și capuchehaie, un fel de ambasador al fratelui său, Antioh Cantemir, având prilejul să studieze la Academia Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopol

cu unii dintre cei mai renumiți profesori ai vremii. Își formează astfel o vastă cultură, ajungând să știe limbile greacă, slavonă, latină, turcă, persană, arabă, și cunoaște îndeaproape realitățile Imperiului Otoman, prefigurând declinul acestuia și posibilitățile de eliberare a Țărilor Române de sub dominația turcească, pe care încearcă să le pună în aplicare în timpul domniei sale prin alianța cu noua putere ce apărea la răsărit, Rusia.

Încă din primele scrieri, Dimitrie Cantemir se dovedește un umanist în adevăratul sens al cuvântului, preocupat de problemele fundamentale ale existenței umane, un clasic stăpânit de perfecțiunea expresiei lingvistice, un erudit în domeniile esențiale ale cunoașterii. Încă din „Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Gludețul sufletului cu trupul”, carte de morală creștină pentru credincioși, scrisă în anul 1698, compusă după modelul dialogurilor



platoniciene, Dimitrie Cantemir pune față în față cele două atitudini umane, religioasă și laică, încercând să concilieze aspirația către sacralitate cu tendințele raționaliste și umaniste ale naturii umane.

Hrănindu-se din aceeași substanță etică și filozofică, „Istoria ieroglifică”, considerat primul roman (mai mult, roman-parabolă) din literatura română, este un prilej de a pune în discuție o întreagă epocă istorică, într-o scriitură criptică, folosind simboluri ezoterice și un număr impresionant de personaje. Dacă „Divanul” încearcă să modeleze lumea, să o construiască după baze noi, în care nemurirea numelui nu mai este de ajuns, „Istoria ieroglifică” este un monument al literaturii baroce, cu multiple deschideri spre universalitatea și multiplicitatea situațiilor posibile, cutremurate de „luminos și lunecos cornul Inorogului”, înglobând spații ca izvoarele Nilului, pustiurile Arabiei, muntele Etnei și marea furtunoasă. „Istoria ieroglifică” construiește, în același demers estetic și filozofic cu „Divanul”, metafora universurilor închise, dominate de spaima de moarte și de imposibilitatea de a rezista săgeților sortir alunecoase, schimbătoare, existente în mii de variante posibile. Omul nu se poate resemna cu această condiție de damnat al soartei, de ființă sortită unei înțelepciuni netranscendente, negeneratoare de eterenitate. Ideea este subliniată de altfel, de mai multe ori, în alegoria lumii politice din „Istoria ieroglifică”: „Toți niște atomuri putrezitoare

suntem, toți din nemică și din ființă în putregiciune pre o parte călători și trecători ne aflăm, una numai rămăitoare și în veci stăruitoare să țină și iese, adecă sfârșitul carile în bunătate se plinește.”

În anul 1714 începe scrierea cărții „*Descriptio Moldaviae*”, terminată în 1716 și publicată 53 de ani mai târziu. Cartea are trei părți, prima geografică, a doua politică, a treia despre biserică, limba vorbită, școli, obiceiuri, relevând calități ale moldovenilor (veselia, ospitalitatea), defecte (irascibilitatea), diferite rituri și zeități: Lado, Mano, Zâna, Drăgaica, Ursitele, Sânzicenele, fiind amintit pentru prima oară mitul Zburătorului, ființă supranaturală înzestrată cu o putere deosebită, aceea de a insufla sentimentul dragostei la tinerele fete. Cartea devine un adevărat monument închinat etnografiei și geografiei unui întreg popor. Tot în aceeași perioadă, 1714-1716, scrie „*Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae*” („Istoria creșterii și descreșterii curții otomane”) în care înfățișează creșterea influenței și a puterii Imperiului Otoman, începând cu secolul al XIII-lea și durând până la bătălia de la Camenița, din 1672, după care urmează o lungă perioadă de declin, prin care Dimitrie Cantemir anticipează sfârșitul Imperiului. Alte lucrări ale eruditului Dimitrie Cantemir sunt „*Vita Constantini Cantemyrii*”, „*De muro Caucaseo*” (Despre zidul caucasian), „*Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*”, „*Hronicron a toată Țara Românească*”. (H.S.)

„Istoria ieroglifică”, scrisă la Constantinopol între 1703-1705, considerată primul roman din literatura română, un roman alegoric sau roman-parabolă, seamănă, prin folosirea unor măști animaliere, cu romanul medieval francez „*Le Roman de Renard*” și, prin virulența polemică a pamfletului politic, cu „*Istoria secretă*” a lui Procopius din Cezareea. În aceste pagini, Dimitrie Cantemir radiografiază, în limbaj criptografic, tabloul politic al epocii sale, luptele complicate pentru domnie dintre partidele boierești în Moldova și în Țara Românească, dintre Cantemirești și Brâncoveni. În planul alegoric al romanului se luptă două țări, a patrupedelor (țara Leului) și a păsărilor (țara Vulturului). Corbul a dat poruncă să se înlăture episcopul țării dobitoacelor, Vidra, făcând plocoane, în țara peștilor (Imperiul Otoman), Camilopardalului și Pleonexiei (Lăcomia). Pardosul și Brehnacea cârmuiesc treburile în cele două împărății, dar muștele (țărani) se revoltă și le fură bucatele. Corbul și Struțocămila îl bănuiesc pe Inorog și uneltesc cu împăratul peștilor contra lui. Cameleonul îl prinde pe Inorog și-l dă crocodililor, adică demnitarilor turci corupți. Împărăția peștilor este Imperiul Otoman. Vidra este Constantin Duca, Brâncoveanu e Corbul, iar Dimitrie Cantemir este misteriosul Inorog. În Moldova, mari boieri sunt Pardosul (Iordache Ruset), Lupul (hatmanul Bogdan), Vulpea (Ilie Țifescul). În Țara Românească, sunt Cucunozul și Brehnacea (Mihai Cantacuzino spătarul și stolnicul Constantin Cantacuzino), Uliul (Ștefan Cantacuzino). Boierimea este reprezentată prin categoria animalelor „rumpătoare”, boierimea mai de jos, animalele de vânat, iar țărani sunt asimilați clasei insectelor. Cameleonul este Scarlat Ruset. Poarta este cetatea Epithimia, Templul lăcomiei.



Vănat, Inorogul se refugiază pentru scurt timp la Cucușul Europei, ambasadorul Franței. Acțiunea e complicată, cu semnificații sofisticate, în maniera **barocului literar**, manifestat și în expresia lingvistică, în care limbajul este bogat, cu sonorități sumbre sau ironice. Drama Inorogului, marele nedreptățit al „Istoriei ieroglifice”, se desfășoară pe orizonturi vaste, antrenând Soarele, Calea Lactee, Galateea.

„Istoria ieroglifică” prezintă scenariul luptei pentru tron între Cantemirești și Brâncoveni în perioada anilor 1703-1705, fundalul, timpul fabulei, al istoriei, cuprinzând însă aproape douăzeci de ani. Destinul Moldovei este determinat de domnul Țării Românești, în momentul în care aceasta era în pragul unei crize economice. „Istoria ieroglifică” este alcătuită din douăsprezece părți, având două mesaje adresate „cititorului”, cititorul fletiv (cel care trebuie format ca să înțeleagă mesajul), unul la începutul scrierii și altul la sfârșit, prin „Scara a numerelor și cuvintelor ieroglificești tălenitoare”. Ideea centrală este de a reconstitui sub formă cifrată o epocă istorică: „spre a ieroglifica această istorie condeiul a-mi slobodzi tare m-au asuprit”. Cheia numerelor și a personajelor este „acoperitoare”, căci pentru „betejirea inimilor foarte ferindu-ne, dezvălind, le acoperim și acoperindu-le, le dezvălim.” Prin încifrare, scrierea este o **istorie secretă**, în sensul că scriitorul nu putea să folosească nume reale, din cauza adversităților ce s-ar fi declanșat împotriva lui. Istории secrete au existat în toate timpurile, iar Dimitrie Cantemir folosește toate metodele pentru a încrîpta mesajul textului. În același timp, el face și un exercițiu literar mărturisit, înclinat fiind „spre deprinderea ritoricească”. Astfel, „Istoria ieroglifică” devine o scriere cu o amplificare enormă în spațiul ficțional, dobândind toate atributele **operei literare autentice**, de mare valoare artistică.

Parabola porcarului împărat este povestită Șoimului de către Inorog, pentru a-și preciza atitudinea față de tiranie și a explica originile sociale și psihologice ale acesteia. Ca orice pildă venită din înțelepciunea veche, întâmplarea se înscrie în sfera fabulosului: „Odânăoară, frate, era un păstoriu de rămători carile cu siimbria a tot satului în care lăcuia din dzi în dzi viața își sprijeniia.”. Condiția socială neînsemnată a porcarului presupune un orizont de cunoaștere mărunț, mărginit, cu toate trăsăturile de caracter izvorâte din acesta. Soarta îl conduce, la fel ca în scrierile antice, la cea mai înaltă cinste din împărăție, întrucât regele murise și cetățenii stabiliseră ca primul om venit în cetate să fie pus în scaun: „Deci după sfatul de sară, de dimineață sculându-să (căci nici norocul porcariului dormiia), lângă drum pre porcariul din pajiște sculându-să și la urdușii ochi cu mânule frecându-să, aflară, pre carile îndată cu cinste ridicându-l și din rufoase sucmane în porfiră primenindu-l, în lectică împărătească îl aședzără și, cu mare alaiu, până la curțile împărătești petrecându-l, după obiceiul locului, cele ce se cădea ȣeremonii spre încoronarea lui făcură, de unde s-au luat cuvântul carile să dzice (Sara ghigariu, dimineața spătariu).”.

Personaj teluric și instinctual, pornit din mijlocul turmei tocmai în scaunul de împărat, porcarul are toate „calitățile” necesare unui tiran: „Cela ce norocul face, nici mintea, nici socoteala a desface poate, însă oul cioară, de pieptul păunului o mie de ani de s-ar cloci, din găoace tot de cioară, iară nu din păun puiu va ieși, în care chip și împăratul acesta nu la ce nărocul l-au adus, ce spre firea l-au născut va arăta, și această prorocie nu din deșartă fantazie scornită să o socotiți, ce aminte cuvintele și faptele îi luați.”. Porcarul nu se dezmințe și începe să-i prigonească pe ceilalți, pentru fapte neînsemnate sau pentru dușmăanii vechi, până când oamenii se unesc și îi hotărăsc pieirea: „Și adevărat că împărăția aceea până mai pre urmă, de tirania lui, la mare primejdie de pohârnire sosind și acmu ca un pojar în fânul uscat răutate-i în toate părțile lățindu-se și ijdărându-se, tuturor lucru nesuferit a fi să cunosc. Și așe, cu toți sculându-să, în așternutul unde cu feliu cu feliu de spurcăciuni să tăvăliia aflându-l și dzilele și tiranii îi puseră capăt.”. (H.S.)



## ADDENDA

N. Manolescu, 1990

„Istoria ieroglifică seamănă mai degrabă cu o alegorie foarte ingenioasă, animată de un uriaș duh comic și totodată benignă satiric, o scriere în același timp naivă și sofisticată, elementară și rafinată. Cea dintâi operă literară românească (în sensul modern) este în fond una alexandrină, care prelucrează în chipul cel mai savant – artificial modelul romanțurilor populare medievale, cu tot arsenalul lor. Este primul roman cult.”

Al. Piru, 1977

„Istoria ieroglifică, scrisă la Constantinopole în 1705, este opera literară cea mai interesantă a lui Dimitrie Cantemir, roman alegoric cu personaje din lumea animală, ca **Le Roman de Renard**, și pamflet politic asemenea **Istoriei secrete** despre domnia împăratului Iustinian, de Procopios din Cesarea. Autorul a împrumutat numai un procedeu tehnic din **Etlopica** lui Eliodor, în rest servindu-se de decoruri din **Halima**, de măști din **Bestiarii**, de parabole populare și de cugetări din Homer, Horațiu, Hesiod, Sf. Augustin și Miron Costin.”

P. P. Panaitescu, 1965

„Istoria ieroglifică este o carte cu multe frumuseți, care se pot descoperi la fiecare pas, dar nu este în întregime o carte frumoasă. Planul ei este foarte stufos, faptele nu sunt așezate cronologic, întâlnim mereu reveniri cu lungi povestiri asupra evenimentelor anterioare. Povestirea este în același timp întreruptă peste tot cu proverbe, cugetări, povestiri, basme, care îngreunează urmărirea acțiunii. La acestea se adaugă limba, destul de artificială în privința folosirii cuvintelor, a formelor stilistice și a sintaxei.

**Istoria ieroglifică** este o istorie secretă, în sensul că nu numai numele personajelor, contemporanii autorului, sunt ascunse sub denumiri de păsări și de patrupeze, dar și faptele la care se face aluzie în text sunt redată prin alegorii. Instituții ca domnia, cărmuirea Imperiului otoman, dările puse asupra poporului sunt indicate cu expresii alegorice, ca, de pildă: carnea boului, cetatea dorinței, solzii peștelui. Fapte ca arestarea pretendentului Mario-beizade sau conversația dintre Dimitrie Cantemir și Toma Cantacuzino sunt indicate în text sub forma «prinderea liliacului în vetrele corăbiei» sau ca «începutul povești».

Manualul NICULESCU

## ESOP

### Pisica și Afrodita

**ESOP** (sec. VI î.Hr.?). Fabulist. Personaj legendar, semnificând înțelepciunea populară. S-ar fi născut în Tracia și ar fi devenit selav în Samos, al unui anume Xantos. Apoi s-a eliberat și a călătorit prin țările Orientului și în Egipt.

Evenimentele vieții sale au devenit subiect de roman popular, care a circulat și în Țările Române sub titlul „**Esopia**”. Este considerat cel mai mare fabulist din antichitatea greacă.

Fabula de față poate avea ca morală un dicton popular: „Lupul își schimbă părul, dar năravul ba”. Textul prezintă istoria unei pisici care s-a îndrăgostit de un „tânăr chipeș” și se roagă de Afrodita să o transforme într-o tânără frumoasă: „Atunci zeița s-a înduioșat de patima ei și a schimbat-o, dându-i înălțimea unei fete frumoase. Astfel, tânărul, îndată ce-o văzu, îndrăgostindu-se de ea, o duse la el acasă.”. Zeița vrea să afle însă dacă pisica mai are năravul său: „Or, pe când se aflau ei în camera nupțială, Afrodita, voind să știe dacă pisica, după ce-și schimbase trupul, își lepădase și năravul, slobozi un șoarece în mijlocul odăii. Uitând pe neașteptate de împrejurările în care se afla în acea vreme, ea se ridică din pat și se luă după șoarece, gata să-l prindă și să-l mănânce. Atunci, zeița, cuprinsă de mânie, o readuse iarăși în vechea ei stare.”.



Concluzia, morala, acestei întâmplări este simplă: „Tot astfel, unii oameni răi din fire, oricât și-ar schimba felul de viață, nu-și schimbă deloc năravul.“. (H.S.)

#### ADDENDA

Ovidiu Drimba, 1999

„Fabulele lui Esop – scurte narațiuni în proză, de o maximă conciziune și lipsite de o frumusețe a stilului – s-au bucurat de o popularitate imensă dintru început. Circulând pe cale orală (se spune că Socrate le-ar fi versificat), ele au fost adunate într-o culegere din secolul al V-lea, apoi într-o alta din secolul al IV-lea î.Ch., ambele pierdute. Abia în secolul al XIV-lea textul lor a fost stabilit (cu o fidelitate îndoielnică) de un călugăr grec, care a scris – pe baza tradițiilor orale – și o **Viață a lui Esop**. Atât cele 358 de fabule, cât și **Viața** autorului lor au avut o vastă circulație, fiind larg utilizate de toți fabuliștii de mai târziu.“

Manualul NICULESCU

## PAULO COELHO

### Lumea uniformă

**PAULO COELHO** (n. 1947). Scriitor brazilian, unul dintre cei mai citați și mai influenți autori de astăzi. S-a născut într-o familie din clasa de mijloc, în anii 60, parcurgând toate etapele de revoltă ale generației hippy. Publică romane care

devin repede best-sellers: „**Pelerinajul (Jurnalul unui mag)**“ (1987), „**Alchimistul**“ (1988), „**La râul Piedra am șezut și am plâns**“ (1994), „**Al cincilea munte**“ (1996), „**Veronika se hotărăște să moară**“ (1998).

În această parabolă, extrasă din romanul „**Veronika se hotărăște să moară**“, se evidențiază „o lume nebună, nebună, nebună“, în care nici măcar un monarh luminat nu poate supraviețui: „Un mare vrăjitor, vrând să distrugă un regat, a turnat o băutură vrăjită în fântâna de unde beau toți locuitorii lui. Oricine bea din apa aceea înnebunea.“. Lumea se schimbă la față și înnebunește tocmai din incapacitatea de a se replea în fața agentului otrăvitor. Numai regele nu își pierde mințile, pentru că avea un puț separat, „doar pentru el și pentru familia lui“, și încearcă să găsească un leac pentru cei care înnebuniseră: „Alarmat, regele a încercat să țină în frâu poporul, luând o serie de măsuri de siguranță și de sănătate publică; dar polițaii și inspectorii băuseră din apa otrăvită și socoteau că deciziile regelui erau o absurditate, hotărând să nu le respecte cu nici un chip.

Când luară cunoștință de acele decrete, locuitorii regatului rămaseră încredințați că suveranul înnebunise și acum scria lucruri fără sens. Strigând, o porniră spre castel și-i cerură să abdice.“.

Regele, aflat în fața acestei lumi total bulversate, o „lume pe dos“ printr-un declic de logică, este în pragul abdicării, însă regina îi sugerează, în extremis, o soluție, anume să bea și ei din fântâna blestemată. După ce au băut din această fântână, regele și regina încep să spună și ei lucruri fără sens, interpretate însă de supușii lor ca o dovadă înaltă de înțelepciune, astfel că nu-i mai cer suveranului să abdice. Se intră astfel într-o stranie normalitate și țara pare să trăiască în același fel și după ce vrăjitorul otrăvește apa: „Și țara a trăit mai departe în pace, deși locuitorii ei se comportau în chip foarte diferit de vecinii lor. Regele a putut să cârmuiască până la sfârșitul zilelor sale.“. (H.S.)

#### ADDENDA

The Times, 1998

„Paulo Coelho este, de vreme îndelungată, mai mult decât un autor de succes oarecare. El este un fenomen mondial și impactul pe care îl are nu poate fi explicat prin simpla logică. Cu Coelho, granițele dintre realitate și magie se dizolvă, această caracteristică așezându-l în rând cu cei mai buni scriitori din tradiția literară sud-americană.“



## ION BUDAI-DELEANU

## Țiganiada

În epopeea „Țiganiada“, relatând peregrinările lui Parpanghel, Ion Budai-Deleanu descrie, în sens moralizator, și iadul, cu toate caznele la care sunt supuși oamenii plini de păcate. Scriitorul repetă, într-un fel, în registru ironic, călătoria lui Dante din „Divina Comedie“: „Văzui muncile iadului toate./ Cum fiii Satanii-ș fac izbândă/ Asupra celor morți din păcate,/ Sau și care au căzut supt osândă./ O, groaznică ș-amară vedere!/ Vrând a spune, graiu-în gură-mi pierde.“ Există și aici o ierarhie a pedepselor, cei mai de condamnat fiind „vânzarii și hainii“, care „Stau dă coaste spânzurați pă rând/ Ca și-n măcelării hăi cârlani./ Iar' dracii călăi în gură d-arsă/ Aur ș'argint fierbinte le varsă.“. Nici tiranii nu sunt cruțați de chinurile cumplite ale iadului, într-un carnagiu de măcelărie infernală: „Tiranii crunți și făr' de omenie/ Șed legați pe tronuri înfocate,/ Bând sânge fierbinte din potire,/ Iar din mâțele lor spintecate/ Fac dracii cârnați și sângereți/ Și-alte mâncăruri pentru drăculeți.“.

Destinați flăcărilor iadului sunt, în același timp, și domnii și boierii care îl asupresc pe „bietul țăran“, ei fiind hrăniți cu catran și cu „fiere mult-amară“: „Așijdere pă domni și boieri/ Care jupesc pă bietul țăran/ Iau la sine dracii măcelari/ Făr'a da pentru dânșii vr'un ban,/ Hrânindu-i cu cătran și-n loc de apă./ Cu fiere mult amară-i adapă.“. Tâlharii și ucigașii sunt înfipti în țepe și lăsați pradă animalelor sălbatice: „Pentru tâlhari și ucigași ce-oi zice?/ Acește pă câmpuri trași în țăpă/ Rămân vii și nu mor ca ș'aice;/ Corbii și cioarăle crierii le sapă/ Și scociorăsc de sus, iar hierile/ De zios le scobesc mărunțăile.“. Judecătorii care iau mită și se lasă influențați în hotărârile lor sunt condamnați cu aceeași măsură: „Judecătorii ce luă mită/ Pentru ca să facă strâmbătate./ Acolo slujește pentru pită/ Și numa sângur pântru bucate,/ Dar' a sa cuviincioasă plată/ Nu o dobândește nice-odată.“. (H.S.)

## ADDENDA

Al. Piru, 1977

„Călătoria lui Parpanghel în vis, la iad și rai, este narată după modele ilustre (Virgiliu, Dante), dar și după apocalipsurile apocrife și mai ales după **Viața sfântului Vasile sau vămile văzduhului**. Imaginile eshatologice sunt spectaculoase. Gheena e o «văloaie» mare, scufundată în beznă și fum, pârjolită de râuri de foc și pardosită cu jar și spuză urât mirositoare. Aici se muncesc trădătorii, tâlharii și ucigașii, clevețitorii, nemilostivii, lacomii, cârciumarii, negustorii necinstiți și, în primul rând, asupritorii, răii judecători.“

## CONSTANTIN NOICA

## Rugați-vă pentru fratele Alexandru

Manualul prezintă, pe trei coloane, fragmente din jurnalele a trei intelectuali români, Constantin Noica, Alexandru Paleologu și N. Steinhardt, anchetați de organele de la Securitate asupra aceluiași fapt: lectura cărții interzise „Ispita de a exista“, de Emil Cioran, motiv pentru care, de altfel, ei și mulți alții, au și fost condamnați la ani grei de închisoare. Deși cei trei prieteni conveniseră să spună la anchetă variante asemănătoare, credibile, vajnicii anchetatori destramă cu ușurință orice strategie a lor de apărare, folosind diverse tertipuri, argumente și mărturii false, confruntări tendențioase.



În relatarea lui Constantin Noica, anchetatorul este de o duritate extremă, adresându-i apelativul „canalie” când filozoful afirmă că „Ispita de a exista” nu are nimic periculos pentru regimul comunist. În apărarea sa, Noica afirmă mai întâi că nu e obligat să spună cui a împrumutat cartea. Anchetatorul știe însă totul: „A scos din buzunar lista cu numele a cinci sau șase dintre prietenii mei care efectiv avuseseră cartea în mâini (turnătorul de care mă temeam lucrase destul de bine)”. Noica încearcă atunci intoxicarea anchetatorului cu date false, dându-i toate numele înscrise în agenda personală, în ideea naivă că va fi imposibil să fie arestate, pentru simpla lectură a unei cărți, „optzeci sau o sută de persoane care au avut în mâini o carte perfect inocentă”. Anchetatorul este însă cu totul mulțumit: „Din când în când anchetatorul se oprește și rostește cu satisfacție numele mic al persoanei de care e vorba; alteori mă întreabă care este. Îl urmăresc cum înșiră tacticos pe hârtie nume de nume, timp de vreo trei sferturi de oră (Au stomac bun, îmi spun în gând, suportă orice cantități). La sfârșit îmi oferă o țigară.”.

Abia acum, când i se oferă, drept mărinimie, o țigară, Noica își dă seama că făcuse o mare prostie. Refuzul este tardiv, și imposibil: „«Ia-o, sau îți mult fălcile din loc», urlă el, ca scos din sărite.”.

*Manualul NICULESCU*

## ALEXANDRU PALEOLOGU

### Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor

**ALEXANDRU PALEOLOGU (1919-2005).** Eseist și critic literar. Urmează cursurile Liceului „Spiru Haret” și obține licența la Facultatea de Drept a Universității din București, în anul 1943. Este arestat în 1959, în lotul „Noica-Pillat”, și condamnat la 14 ani de închisoare. Eliberat în 1964, devine cercetător științific la Institutul de Istoria Artei. În 1990-1991, este ambasador al României la Paris, autonomindu-se „ambasador al golanilor”, reprezentant spiritual al participan-

ților la manifestațiile din Piața Universității din primăvara anului 1990.

Intellectual de marcă, lider de opinie după 1990, Alexandru Paleologu și-a alcătuit o operă eseistică de mare rafinament: „Spiritul și litera” (1970), „Bunul simț ca paradox” (1972), „Simțul practic” (1974), „Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu” (1978), „Ipoteze de lucru” (1980), „Alchimia existenței” (1983).

Al doilea text din „Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor” analizează același fapt din perspectiva lui Alexandru Paleologu. El relatează că Noica este convins de inutilitatea oricărei rezistențe împotriva regimului comunist: „Socotea că, într-un regim comunist, oricum nu puteai scăpa de asta și că, la urma urmelor, e o experiență care nu trebuie ratată. Exista între noi un fel de înțelegere tacită asupra faptului că vom spune adevărul.”. Și Steinhardt și Paleologu, înainte de a fi arestați de poliția secretă, se pun de acord asupra variantelor pe care le vor susține la anchetă: „Avuseserăm, înainte de a cădea, și unul și celălalt, în mâinile poliției, o lungă discuție chiar pe această temă, ca să ne punem de acord asupra felului în care trebuie să ne comportăm, asupra a ceea ce trebuie să spunem și să nu spunem în ziua când se va întâmpla. El era partizanul ideii de a șterge toate urmele și de a falsifica totul. Elaborase o versiune extrem de complicată privind istoricul relațiilor dintre noi.”. Însă, în timpul anchetei, Steinhardt se lansează într-o poveste extrem de complicată, ceea ce îl duce, din partea călăilor Securității, la o „bătăie ca la carte”: „Când am fost interogat, am susținut versiunea asta, a adevărului. El uitase concluzia discuțiilor noastre și se lansase într-o poveste complicată, cu o mulțime de detalii în totalitate inventate. Lucrul acesta a fost foarte rău



primit: «Minți! Paleologu a mărturisit totul», i-au spus, și i-au tras în consecință o bătaie ca la carte.» (H.S.)

*Manualul NICULESCU*

## N. STEINHARDT

### Jurnalul fericirii

În aceste condiții, interogatoriul lui N. Steinhardt este bulversant, lipsit de noimă, tendințele sale de invenție, de învăluire a adevărului fiind sortite eșecului:

„Ea e pe un scaun la vreo doi metri în stânga mea; ei în față, la birou. [...]

– Nu țin minte nimic. Nu știu să fi spart vreun pahar. Nu l-am auzit pe comeseanul nostru spunând ceva dușmănos.

– Mă, ai fost la masa aceea? Și nu s-a discutat dușmănos?

– La masă am fost, era ziua mea și în ajun fusese a ei. Dar nu s-a discutat dușmănos.

– Nu ții minte?

– Nu.

– Da' paharul ții minte că l-ai spart!

– Nici.

– Mă, ți-e prietenă? (Și mi-o arată dramatic, ceremonios). Recunoști că ți-e prietenă?

– Recunosc.

– Atunci? De ce ar spune că ai auzit ce n-ai auzit? Ce, nu cumva vrei să spui că minte?

– Nu știu. Nu spun că minte. Spun că nu-mi reamintesc eu nimic.“

Pentru că se încăpțănase asupra unui fapt secundar, de a nega cine adusese de la Paris ultimele cărți ale Mircea Eliade, Eugen Ionescu și Marietta Sadova, Steinhardt e confruntat cu „șeful lotului“ de arestați, nimeni altul decât Constantin Noica, aflat într-o stare deplorabilă de detenție, cu ochelari negri la ochi: „Anchetatorul sună, dă un ordin șoptit și după o lungă așteptare tăcută este introdus Dinu Noica. [...] Înfățișarea: slab, gălbejit, neras, îmbrăcat în Țoale ponosite care nu stau, ci atârnă pe el; au trecut numai un an și câteva luni de când nu l-am văzut și pe ce necunoscute versante ale lunii (luna cealaltă) a și ajuns! Și ochelarii aceia negri, care-s coșmarul meu, care – aveam să înțeleg abia mai târziu – simbolizează întunericul ca opus al luminii lui Hristos. [...] Ținuta: stafia aceasta slăbănoagă și jerpelită, de îndată ce a fost introdusă în cameră și așezată de gardian cu fața la masa de lucru a ofițerului anchetator și de cum i s-a vorbit, a și luat poziția de drepti. Nu i s-au scos ochelarii, eu n-am voie să vorbesc, așa încât nu are de unde ști că sunt prezent. [...] Nu contestă nimic, confirmă totul, numele mi-l pronunță cu nepăsare, înșiruit.“ (H.S.)

*Manualul CORINT I*

## ION D. SÎRBU

### Jurnalul unui jurnalist fără jurnal

ION D. SÎRBU (1919-1989). Prozator, dramaturg, eseist și jurnalist. Plu de miner, născut în Petrila, urmează gimnaziul și liceul în Petroșani, iar Facultatea de Filozofie și Litere la Universitatea din Cluj. Fiind membru al Partidului Comunist în ilegalitate, este trimis, în

anii 1941-1944, pe frontul de răsărit în linia întâi, cade prizonier după înfrângerea de la Stalingrad, este apoi translator, până la sfârșitul războiului, pe frontul de vest. Începe o carieră universitară la Facultatea de Litere și Filozofie din Cluj, apoi la Institutul de Artă Dramatică, fiind exclus din



învăţământ în 1947, odată cu Lucian Blaga, Liviu Rusu şi D. D. Roşca. E arestat în 1957, pentru motive politice, şi condamnat la şapte ani de închisoare, fiind internat în cele mai severe închisori comuniste. După eliberare, funcţionează ca secretar de redacţie la Teatrul Naţional din Craiova până la pensionare, în 1973.

După mai multe serii risipite prin revistele vremii, publică volumul „Povestiri petriline” şi

romanul „De ce plânge mama?” (1973). Culegerea „Soarecele B şi alte povestiri” (1983) este distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorilor. Scrie piese de teatru, adunate în volumele „Teatru” (1976), „Arca Bunei speranţe” (1982), „Bieţii comedianţi” (1985). Cu romanele „Adio, Europa!” şi „Lupul şi Catedrala”, publicate postum, se înscrie în rândul scriitorilor de valoare, cu o operă literară perenă.

Om de stânga în tinereţe, chiar comunist, crezând că aşa ar putea înfăptui idealurile de egalitate şi de bunăstare ale celor mulţi şi umiliţi, refuzând mai apoi să devină unealtă docilă în odioasele procese de acuzare a intelectualilor români (între care chiar al lui Lucian Blaga), fiind el însuşi condamnat, trecând prin cumplitele închisori comuniste, apoi prin munca „de jos”, de reeducare socială, umilitoare pentru un intelectual de marcă, deturnat de la vocaţia sa creatoare, ratând, prin condiţia sa iniţială de „illegalist”, importante funcţii şi onoruri ale statului comunist, Ion D. Sârbu are toate atributele de scriitor ostracizat de regimul totalitar, obligat să menţină, la suprafaţa tulburătoarelor sale scrieri literare, minime aparenţe de încadrare într-o normalitate suportabilă. O spune chiar scriitorul, într-o dramatică literatură de sertar, obligat în permanenţă să-şi ascundă gândurile şi adevărul, în eventuala speranţă a unei şocante dezvăluiri postume: „Îmi ascund scrierile, îmi ascund gândurile, îmi ascund automat gândirea. Adevărul despre mine însumi nu-l ştiu nici eu. Dar dacă voi reuşi să mor discret şi anonim, după ce numele (şi unele scrieri ale mele) vor fi «reabilitate», cineva care va avea răbdarea să parcurgă toate etapele ascunse în articolele (1940-1946), jurnalele, manuscrisele mele de sertar – poate acela să reuşească a-mi desena trista şi penibila mea siluetă spirituală.”

I. D. Sârbu, care s-a stins din viaţă cu numai câteva luni înainte de evenimentele din decembrie 1989, dezavuează, cu argumente imbatabile şi acide, direcţia greşită, sub semnul totalitarismului, aberantă, imprimată dezvoltării politice şi economice a societăţii româneşti, în contratimp cu evoluţia generală a lumii moderne: „Fără să doresc a vâsli contra curentului istoriei, cu toată sinceritatea intuiţiilor mele oarbe, cred că secolul viitor va însemna sfârşitul economic şi politic al multor mituri care azi ne sunt aşa-zise faruri călăuzitoare. Deja, de pildă, citesc despre «ruralizarea oraşelor», în timp ce noi continuăm să urbanizăm cu sălbăticie până şi satele şi cătunele rămase până acum neatinse. Va avea loc o fugă din industriile mari spre întreprinderile mici şi independente, din industria păguboasă spre agricultura intensivă – şi o căt se poate de logică fugă din «viitor» spre valorile verificate ale trecutului.”. Atmosfera politică românească, infestată de totalitarismul comunist, morbid, mefistofelic parcă, a dus şi la o degradare morală insuportabilă, la o totală confuzie a valorilor, care nu mai face distincţie între bine şi rău, competenţă şi incompetenţă, moralitate şi crasă imoralitate:

„Dar – urmărind rapida eroziune a unor valori – constat zi de zi, cu ochii mei, că, de pildă: distanţa între omul cinstit şi puşlama, între cel sincer şi lichea, dar mai ales distanţa între cel inteligent şi priceput şi prostul total ageamiu (această multimilenară distanţă de valoare şi valorificare) e în curs de rapidă şi alarmantă dispariţie. Şi asta îmi spune Mefisto din cauză că avem trei categorii sociale ce au derogare istorică, revoluţionară, de la a se pricepe, de la a fi cinstiţi şi de la a fi inteligenţi. Aceştia sunt: activiştii care se pricep la toate, birocraţii care hotărăsc totul şi garda pretoriană care «păzeşte păzind pe cel care se păzeşte».

E ca şi cum un fel de daltonism axiologic ne face să confundăm culoarea roşie cu cea verde, binele cu răul, frumosul cu urâtul.

Dracii de tip nou au aripi albe şi umblă cu coarnele introvertite. Coada lor nu mai contează, ea de mult e vârâtă peste tot, ne-am obişnuit să o considerăm prietenul casei.”.



Ion D. Sârbu trăiește drama acută, insuportabilă, a exilului în propria țară, un **exil interior**, de ființă retrasă în sine, în carapacea unei rezistențe fără speranță: „De circa 22 de ani, exilat în Craiova, trăiesc melcoid într-o tot mai accentuată însingurare.“. Paleativele, euforizantele, reclusiunea într-un univers propriu, protector în fața marilor agresiuni din afară, nu mai au efecte, trecutul ostracizant nu poate fi uitat: „Alcoolul a fost liantul meu cu lumea, când beam puteam să iubesc oamenii, să comunic, să fiu vesel, inteligent, stupid, generos. Om ca toți oamenii. M-au părăsit, pe rând, tutunul (fumam câte patru pachete pe zi), votca (vinul și berea nu mă satisfăceau), «pohta» după femei. Începusem să folosesc tot mai des cuvântul «ridicol» sau «bufon», referindu-mă la tipul formei mele de cultură, inteligență și destin.“ Un destin necruțător și-a pus amprenta asupra unei vieți petrecute într-o infernală succesiune de spații recluzionare: „Am trăit în tinerețe numai în internate, cazărmi, cămine și pușcării. Apoi a urmat lagărul, mina, Craiova (ca domiciliu forțat).“.

Liniștea și un firav sentiment de securitate a ființei vin târziu, către sfârșitul vieții, puse de scriitor sub semnul proniei divine: „Dumnezeu a fost bun și milos cu mine, mi-a adus la picioare o soție divină (pe care nu o merit), o casă liniștită, plină de cărți în «sârbească» dezordine (având eu oroare de noțiunea de «ordine») și o singurătate religioasă, melancolică și contemplativă, în care doar vântul de departe îmi mai aduce, din când în când, semnul de dragoste din partea unor prietenii vechi și destrămate.“. Nici aici, în această atmosferă crepusculară a liniștii personale nu dispar totuși fantomele trecutului, ca, de pildă, odiosul șef, de tristă amintire, al Securității din timpul perioadei staliniste a comunismului românesc: „Știu că aceste însemnări ale mele nu vor putea fi citite decât, eventual, după moartea mea – dacă nu cumva, păgubos cum sunt, ele să fie arse sau date la topit sub ochii mei, așa cum în 1958, «din cauza că nu sunt cuminte și înțeleghător», toate scrierile mele literare, filozofice au fost distruse din ordinul imbecil al unui oarecare ministru Drăghici. Cine mai știe azi cine a fost acest Drăghici [...]?”.

Scriitorul pune în antiteză, uneori, idealurile sale de tinerețe, nutrite la serbările muncitorești interbelice de 1 Mai, când, copil fiind, recita cu sinceritate și elan „**Împărat și proletar**“, în timp ce fanfara cânta „**Internaționala**“ și imnul minerilor „**În fund de munți...**“, cu imagini ale prezentului, cu sărbători confiscate de propaganda comunistă, transformate în grandioase spectacole ale cultului personalității, „tot mai dese, mai lungi și mai mortifiante“, în care se pune în regie un „teatru gigantic ce se vrea tot mai religios și mai sacru“. Acestea sunt expresia anulării totale a individualității, a omului, într-o societate cu noul supraom, care își serbează trista și grotesca victorie asupra semenului în numele unei ideologii false și fariseice:

„Cât este piața de mare, la picioarele imensului portret, se vede un covor național, în care fiecare copil al nostru nu este decât un simplu punct dintr-un uriaș gobelin: aceste mii de trupuri scriu lozinci, fac portrete, pictează istorie națională și revoluționară; numai El și bunul Dumnezeu din ceruri se pot bucura de o asemenea hecatombă de trupuri, timp, jertfe aduse. Defilările fasciste au devenit liliputane în raport cu faraonia acestor hore ale prostiei într-un deșert și mizerie.“. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 1/ p. 203. Analizați textul sub raportul expresivității lui retorice. Registrul ironiei lui vi se pare prea bogat sau redus la câteva linii urmate într-un chip previzibil ?

Textul are tonalitatea clară, acidă, a celui călit în suferințe atroce, care, în rememorarea trecutului, nu face exces de un sentimentalism ieftin, desuete, ci fixează, în panoplia istoriei, în linii de aqua forte, evenimente definitorii pentru unul dintre cele mai oprimate regimuri totalitare. Linia propriului destin este de labirint nesfârșit al suferinței, iar diagnosticul cadrului social și politic al comunismului este al paranoiei ce se voia generalizată. Țara întreagă devenise un imens lagăr de



concentrare, cu oameni reduși la mizerie și sărăcie, condamnați la cinice spectacole de „panem et circenses”, la sărbători grandioase, interminabile, fără număr. Toate aceste ceremonii ale lumii „noi” nu sunt decât expresia cea mai flagrantă a comunismului concentraționar, în care nimeni nu are dreptul la o părere personală, contrară Zeului aflat la putere, fiind supus ingerințelor de tot felul, spionat, supus delațiunii, mizeriei de cea mai joasă speță. (H.S.)

#### ADDENDA

Nicolae Oprea, 2000

„Jurnalul lui S.(ârbu) este, de fapt, un «noctal» reunind impresii redactate sub regimul nocturn al veghei și reflecției. Jurnalul unui jurnalist fără jurnal nu este un diarium propriu-zis, conologizat, dar se încadrează în categoria jurnalelor existențiale, pe filiera T. Maiorescu – M. Eliade, întrucât recompune «un univers de evenimente și de cultură» (M. Zamfir). El este plasat de autor la frontiera literaturii – în spiritul majorității diariștilor ce se dezic de literatură –, dar lasă să se întrevadă efortul acestuia îndreptat spre căutarea unui sens, spre a descifra «un principiu, un destin, o datorie», în succesiunea amintirilor și a ideilor. Deși miza acestui discurs filosofic-moral nu a fost proza memorialistică, aspectul autobiografic al Jurnalului nu este neglijabil. Cu mare zgârcenie, totuși, diaristul, furnizează informații inedite despre cele trei experiențe fundamentale ale dramaticei sale existențe: frontul, mina și pușcăria. Din asemenea «felii de viață», intercalate în jurnalul de idei, transpare atitudinea profund morală, etica diaristului în răspăr cu universul concentraționar. Personajul confesiv impune un stil al urgenței comunicării și al sincerității naturale, necenzurate, cum declara: «Am trăit periculos, scriu periculos».”

Manualul NICULESCU

## MIRCEA ELIADE

### Memorii./ Noaptea de Sânziene

Cele două fragmente, din „Memorii” și din „Noaptea de Sânziene”, ilustrează **motivul camerei secrete** din două perspective, a eului real și a eului ficțional. În primul text se descrie, sub formă de jurnal, salonul casei părintești, mai puțin cunoscut, în care copiii intrau foarte rar: „Dar mai cu seamă îmi amintesc de o după-amiază de vară, când toată casa dormea. Am ieșit din odaia noastră, a fratelui meu și a mea, și, de-a bușilea, ca să nu fac zgomot, m-am îndreptat spre salon. Aproape că nu-l cunoșteam, căci nu ni se îngăduia să intrăm decât la zilele mari sau când aveam musafiri. Cred, de altfel, că în restul timpului ușa era închisă cu cheia. Dar, de data aceasta, am găsit-o descuiată și, tot de-a bușilea, am pătruns înăuntru. În clipa următoare, emoția m-a țintuit locului. Parcă aș fi intrat într-un palat din basme: storurile erau lăsate și perdelele grele, de catifea verde, erau trase. În odaie plutea o lumină verde, irizată, ireală, parcă m-aș fi aflat dintr-o dată închis într-un bob uriaș de strugure.”

Spectacolul camerei interzise este unic, iar eul narator are sentimentul că a pătruns într-un paradis verde: „N-am povestit nimănui despre această descoperire. Simțeam, de altfel, că n-aș fi știut ce să povestesc. Dacă aș fi putut utiliza vocabularul adultului, aș fi spus că descoperisem o taină. [...] puteam evoca oricând feeria aceasta verde și atunci rămâneam nemișcat, aproape nemaiîndrăznind să respir și regăseam beatitudinea de la început, retrăiam cu aceeași intensitate intrarea bruscă în paradisul luminii aceleia neasemuite.”

Desigur, putem considera că textul este nonficțional numai în măsura în care se referă la un fapt real de viață. Semnificațiile, simbolistica textului, spațiul amintirii, toate acestea au conotații pur literare și se înscriu, cu deplină certitudine și relevanță, în sfera ficționalului. Autorul însuși mărturisește această „alunecare” într-un spațiu al imaginarului trăirilor de mare elevație: „Exercițiul acesta de recuperare a momentului epifanic l-am practicat mulți ani și



regăscam întotdeauna aceeași plenitudine, în care mă lasam să alunec ca într-o clipă fără durată, fără început și fără sfârșit.”.

Aceeași amintire din „Memorii” este transpusă, de data aceasta, în textul unui roman, „Noaptea de Sânziene”. De astă dată, din perspectiva unui personaj-narator, aceeași lumină verde, misterioasă, irizează spațiul: „Storurile erau lăsate și în cameră era o penumbră misterioasă, o răcoare de cu totul altă natură decât răcoarea celorlalte camere în care pătrunsesem până atunci. Nu știu de ce mi se părea că totul plutește acolo într-o lumină verde; poate unde perdelele erau verzi. Căci, altminteri, camera era plină de fel de fel de mobile și lăzi și coșuri cu hârtii și jurnale vechi. Dar mie mi se părea că e verde.”.

În textul de roman, detaliile descriptive sunt mai atent elaborate, corelate cu semnificații mai generale, regăsite în întreaga operă ceea ce, de fapt, se și menționează în continuare: „Și atunci, în clipa aceea, am înțeles ce este Sambô. Am înțeles că există aici, pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră, și totuși invizibil celorlalți, inaccesibil celor neinițiați există un spațiu privilegiat, un loc paradiziac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita toată viața. Căci în Sambô simțeam că trăiesc așa cum nu mai trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire. Nu știu de unde izvoră beatitudinea fără nume. Mai târziu, amintindu-mi de Sambô, am fost sigur că acolo mă aștepta Dumnezeu și mă lua în brațe îndată ce-i călcam pragul. N-am mai simțit, apoi, nicăieri și niciodată o asemenea fericire, în nici o biserică, în nici un muzeu; nicăieri și niciodată.”. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 5/ p. 188.** Relatați în scris una dintre cele mai vechi amintiri ale voastre (30-40 de rânduri) și transformați-o apoi în scriere beletristică.

1. Eram pe munte cu bunica, într-un timp de vară-toamnă. Culegeam mure, iar lumina care se cernea asupra capului era roșietică, crepusculară. Vântul bătea încet, iar momentul zilei era după-amiaza. O zi ca oricare alta, ar fi spus cineva, dacă lumina aceea deosebită, vântul care de abia mișca lăstărișurile nu ar fi fost dovezi ale unei forțe ce există deasupra tuturor lucrurilor și ființelor umane.

Murele se vedeau în lumina amurgului ca printr-o lentilă virtuală a unui geograf inopinat. Culoarea sângerie, închisă, a boabelor de mure, sugera o lume microscopică, în care, probabil, nimeni nu ar fi putut pătrunde cu ușurință. Bunica nu spunea nimic, privea lumina sângerie a soarelui acoperit de nori, copleșită de măreția naturii, de forța ei extraordinară. Pentru că momentul era unic, devenea o revelație a unei forțe ascunse, în care coexistau lumina palidă a soarelui, de dincolo de nori, imaginea coastei de munte ce pune în evidență o forță biologică extraordinară și noi, eu și bunica mea, prezenți la acest spectacol măreț al lumii dezvăluite.

Lumina crepusculară poate sugera un alt început, o transformare a lumii cunoscute, o pătrundere în esența fenomenelor ce se lasă cu greu dezvăluite. Lumea crepusculară este un univers straniu, prin care se statuează noi puncte de legătură cu atemporalitatea, cu frumusețea unei lumi de dincolo de lume.

Lumina se cernea pe vârful de munte în urmă cu mulți ani, dar acest moment a rămas unul special, pentru că dintr-o dată lumea s-a dezvăluit în toată frumusețea ei.

2. O lumină roșietică se cernea pe deasupra muntelui. Venea parcă de foarte departe și, în același timp, de foarte aproape. Soarele era ascuns de norii care se deplasau repede pe cer, de parcă cineva i-ar fi grăbit. Simțeam cum, într-un fel, se dezvăluie misterul ce sălășluia asupra lumii. Aveam impresia că asist la dezvăluirea unui sentiment, că un semn apare din spatele cortinei lumii. Pentru că eram singur cu bunica, la cules de mure, iar culorile păreau mai vii ca niciodată. Soarele reprezenta lumea de sus, celestă, de nepătruns pentru novici, murele erau dovezile vii că materia



biologia se poate organiza în sisteme complexe. Eu noi stăteam și contemplam acest spectacol straniu al lumii, departe de lumea obișnuită, a satului cu case ce se profilau în zare.

Dacă un ochi ar fi pătruns în interiorul bombei de mură ar fi văzut un spectacol prea de deservit, pentru că în fiecare cameruță miu de particule, de microreticuli palpitan de o viață ascunsă, organizată de un regizor necunoscut. Ochiul ar fi mers mai departe și ar fi descoperit ceea ce se întâmplă într-un organism uman, care este principiul ce guvernează lumea vie, mecanismul îmbătrânirii sau al stagnării vârstelor. Aici lucrurile erau mai complicate, deoarece organismul este pus în funcțiune de forțe latente, de mărul mai înf. A încerca să alimentezi un organism, să îi trezești simțurile adormite, să mărești acuitatea organelor vizuale, auditiv sau tactil sau chiar țărița oaselor și elasticitatea mușchilor este un lucru complicat și ține toamă de această forță intrinsecă, atemporală, ce guvernează deasupra temporalului obișnuit. Și a-i menține starea de tinerețe perpetuă, de nemurire...

Depart, soarele răspândea o căldură ce se simțea în pofida vântului cam rece al slârșitului de toamnă. Prezent acolo de miliarde de ani sau, poate cine știe, în atimp totul se măsoară în eternități de dinainte de Facerea Lumii, el este chela către o energie iefină, ce poate fi folosită și de pământeni.

Mi-am întors ochii spre bunica: o față roșie de soare, un corp viguros, obișnuit cu excursiile pe munte și cu vremurile mai reci sau mai calde. Era o munteancă în adevăratul sens al cuvântului, care știa diferența dintre ciupercile bune și cele rele, aduse de pe coastă. Și erau atâtea ciuperci: lăptoși, care se mâncau în salată de oțet sau fripi, roșiori, ghebe, care se servau sub formă de conserve, mănățarci, foarte bune prăjite și cu mămăligă. Pentru că mănăcărurile la munte sunt diverse, de la bulz cu brânză de coșuleț la ciuperci culese de pe munte și gătite pe lemn aprins sau chiar la tavă.

Priveam cum trec furnicile pe propriile lor poteci, mari cât o unghie, roșii sau negre, gata să producă o înțepătură a cărei umflătură să dureze câteva săptămâni bune. Ele aveau propria ordine, fiecare îndeplinind câte o funcție: războinic, strângător de alimente sau constructor. Sau poate că toate la un loc. Și aveam impresia că mura se observă printr-o lentilă imaginată, ducând către altă lume, unde secretele ultime, nedevoalate, să fie folosite în scopuri înalte, iar oamenii să rămână meru tineri și nemuritori, folosind o altă energie, mai înaltă decât a ciupercilor care se înmulțeau prin spori și deveneau lipicioase în apa de după ploaie sau în pământul rânțed. Pentru că, dincolo de toate aceste imagini, există o putere creatoare a lumii, iar forțele se înmănușează pentru a construi cărămidile universului palpabil, căruia omul nu a reușit să-i folosească, încă, toate energiile.

Deasupra, lumina soarelui în amurg, ascuns între nori ca un ochi enorm, străjuia încă regnul lumii terestre, biologice sau minerale, învăluindu-l în eternități sau în clipe atemporale... (H.S.)

*Manualul NICULESCU*

IOAN SLAVICI

## Simțământul național

Ceea ce se cheamă astăzi, în termenii pedagogiei moderne, educație patriotică, tratează Ioan Slavici încă din anul 1909, în lucrarea sa „Educațiunea morală”, în capitolul „Simțământul național”. Mai întâi, scriitorul definește conceptul de la care pornește, națiunea, și stabilește corelațiile acestuia cu trăirile complexe ale omului în raport cu societatea: „Nu clasele sociale, nici familiile, ci oamenii care fac parte din ele, alcătuiesc națiunea, fiecare potrivit cu individualitatea lui, și simțământul național nu pornește din conștiința solidarității, ci din iubirea elementară, care leagă între dâșii pe cei sufletește înrudiți.”. Acesta e un sentiment cu un grad diferit de manifestare de la om la om, putând „chiar să lipsească la oameni buni, care au avut parte de cea mai rațională educațiune, și să însufletească pe cei mai stricați oameni și să-i ducă la lepădare de sine”.

Slavici folosește indistinct noțiunile de popor și de națiune, identificând însă în cuprinsul acestora oamenii cu o comunitate de viață, muncă, bucurii și necazuri, cu obiceiuri și



„apucături” comune, cu aceeași limbă și „același fel de a gândi și a simți”. Sentimentul național rezultă tocmai din această comunitate sufletească, dar și din solidaritatea clădită în apărarea unor țeluri comune, în primul rând de natură istorică: „Solidaritatea națională este numai o urmare firească a luptelor purtate pentru păstrarea naționalității ori pentru înlăturarea piedicilor ivite în calea dezvoltării naționale.”. Pe această latură, pot exista pericole greu surmontabile, dacă nu se respectă condițiile esențiale ale existenței unei națiuni: „Simțământul național slăbește dacă membrii națiunii se risipesc, încât nu mai pot să trăiască și să lucreze împreună, dacă ei se leapădă de tradițiuni, de credințe ori de obiceiuri, dar nu se pierde decât prin înstrăinare culturală.”. Cel care se înstrăinează e un om care nu înțelege importanța realităților mediului social din care face parte, „nu poate să aibă cuvenita înrâurire culturală și e vecinic nemulțumit și cu sine și cu lumea, om osândit la un fel de sihăstrie.”.

Fără „simțământ național”, oamenii, care pot fi extrem de cumsecade, nu se mai pot înțelege, fiindcă „strică azi ceea ce au clădit ieri și se mistuie mai mult ori mai puțin în sec.”. Sentimentul național are, la români, conotații cu totul deosebite: „Românul, legând naționalitatea și de originea comună, care e fără îndoială foarte hotărâtoare, zice în loc de popor și **neam** și **neam de oameni**, iar neamul e o ființă mare și cu viață neistovită.”. „Ambiția”, mândria națională devine astfel un sentiment firesc, pentru care „mii și mii de vieți s-au stins cu însuflețire, valuri mari de sânge s-au vărsat sub stăpânirea acestui gând.”. Pentru a se ajunge însă la acest rezultat, trebuie deșteptată mândria națională, întemeiată pe îndatoririle supreme ale omului față de neamul său, care nu se pot dezvolta numai în cercul restrâns al familiei, ci prin participare la viața întregii comunități. Dacă cercul în care se mișcă omul în timpul copilăriei este mai larg, atunci „cu atât mai în curând și mai îndeplin se potrivește firea individuală cu cea națională.”. Copilul care trăiește în sânul poporului își însușește valorile naționale, felul de a fi al neamului, devine mândru față de calitățile acestuia.

Ioan Slavici, care a fost toată viața un moralist, consideră că popoarele se înstrăinează tocmai din incapacitatea unor indivizi de a înțelege simțământul național și tot ceea ce a creat neamul de-a lungul timpului. Sentimentul național este un corolar al întregii vieți materiale și spirituale a individului integrat pe deplin în comunitate: „Cultul trecutului național, lauda faptelor săvârșite de străbuni, cunoașterea istoriei și a vieții petrecute în prezent, poeziile și literatura națională, precum și operele de artă desăvârșesc simțământul național și pregătesc pe cei în viață pentru continuarea lucrării începute de predecesorii lor, nu pot însă să producă simțământul național în inimile celor lipsiți de el. Aceștia aud și înțeleg, văd și simt, dar nu cred, nu se încântă, nu se îmbărbătează, nu se însuflețesc, ci iau parte la lucrarea națională numai pe cât interesele lor individuale, cele familiale, ori cele de casă o cer acestora.”. Aici Slavici identifică marile pericole pentru existența unei națiuni, venite din interior, care duc la pulverizarea ansamblului social și național: „Prin înrâurirea unor asemenea oameni înstrăinați se risipesc popoarele, dezbinându-se mai întâi în clase sociale, apoi în familii și în cele din urmă în indivizi.”. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex./ p. 191. Citiți versurile următoare și identificați motivele pentru care instanța lirică (personajul Sarmis) se dezice de țara sa, stăpânită de fratele său geamăn, Brigbelu:

„Nu vin să-mi cer coroana, nici țara mea. O dăru! Fășii s-o rupă-oricine și cum îi place-oricui./ La ce-aș mai cere o țară, în care nu-i credință./ Unde un frate pe-altul s-ucidă-i cu putință!/ Rebel! Făcuși din sceptru unealtă de ocară,/ Ți-ai dat tu însuși pildă din om să fie fiară./ Eu lumii trebuit-am, dar ție-ți trebui ea,/ Să fie rea, smintită, coruptă, cum o vrea./ Tu ești din a ei milă stăpân și s-o urmezi/ Tu trebui, ca mai bine în scaun să



te-așezi;/ Ca nu de vro suflare pe dânsul să te elatini/ Căta-vei să iei ochii prosteyți cu nouă datini./ Din Sybaris vei strânge bătrâni cu bărbi boite,/ Ca neamului să-i deie năravuri mai spoite.“ (Mihai Eminescu, „Gemenii“).

Mihai Eminescu prezintă, în „Gemenii“, motivul fratricidului, ca punct de plecare în dezintegrarea sentimentului național, prin descompunerea moravurilor, înlocuirea credinței vechi cu alta, străină. Fratricidul este astfel posibil, iar sceptrul regelui ajunge „uncaltă de ocară“, în timp ce lumea se transformă, devine „rea, smintită, coruptă, cum o vrea“. Datinile strămoșești sunt înlocuite cu altele, în număr de nouă, ce sugerează un nou regim, al decăderii moravurilor, în care apar satirici bătrâni, descendenți ai vechiului Sybaris, „cu bărbi boite“, cu scopul de a da neamului „năravuri mai spoite“. În felul acesta, simțământul național se schimbă, se năruiește, fiind înlocuit de alte percepții asupra lumii, lipsite de morală însă. (H.S.)

*Manualul CORINT 2*

## IOAN SLAVICI

### Moara cu noroc

În nuvela cea mai cunoscută a lui Ioan Slavici, „Moara cu noroc“, se poate spune că banul este personajul ascuns, dominant, ce se manifestă în forme diverse de la un capăt la altul al textului, ca o apă subterană, malefică, în care se scufundă, treptat, cei mai mulți dintre actanți. Aici scriitorul părăsește cadrul idilic al satului, în care mai era posibilă reversibilitatea binelui, opus, ca în nuvela „Comoara“, orașului, sursă generatoare de rău. În „Moara cu noroc“, Slavici este autorul unor pagini remarcabile, prin care se introduce în literatura română imaginea stepei, a pustiului lipsit de sentimente, dar, în același timp, tărâmul necunoscut ce poate să aducă prosperitate, un fel de Eldorado din vestul sălbatic american. Ghiță ar putea fi și el un întemeietor, dacă, pe tot parcursul acțiunii, și-ar păstra calitățile morale inițiale, ideea de a prospera prin mijloace firești, cinstite, edificând și în pustie, la răscruce de drumuri, un mediu umanizat, care să amintească de toposul edenic ocrotitor. Cărciumarul este și el un călător de la sat către oraș, părăsind „coliba“ natală, simbol al liniștii patriarhale, și făcând un popas mai mare la Moara cu noroc („Trei ani, măcar trei ani să pot sta aici“), ca apoi să-și întemeieze la oraș o afacere stabilă, un atelier mare, cu zece calfe și cu desfăcere pe măsură. Pornind către spațiul ales, el parcurge un drum simbolic, străbate păduri și țărini, lasă în urmă sate și locuri bune, semne ale unei civilizații stabile, și mai ales **coboară**, se lasă în vale, face un ultim popas, unde se află și un Styx bănuț, „să adapi calul ori vita din jug“, dincolo de care „locurile sunt rele“. Ca și în romanul „Ion“ al lui Rebreanu, transilvănean și el, traseul semnifică o ciudată **coborâre în Infern**, într-un univers al patimilor, patima banului la Ghiță și căderea în păcat a Anei. Spațiul se constituie aici într-un dușman al omului, îl agresează în mod continuu, îl depersonalizează și-l dehumanizează, transformându-l într-o marionetă al cărei singur scop este câștigul de bani. Hanul nu este un loc al protecției, ca mai târziu la Mihail Sadoveanu, în „Hanu Aneței“ (1928), ci devine un simbol al deriziunii umane, pentru că omul își abandonează idealurile înalte, complăcându-se într-o existență sordidă, a unui mercantilism provizoriu. În mod involuntar, Slavici, care folosește în exprimare limba domoală a celui ce trăiește în Ardeal, contaminat în oarecare măsură de limba germană, a realizat, în descrieri atente, conexiuni și cu miturile maniheiste. Astfel, numărul de cruci aflate în fața hanului, cinci, două de piatră și trei de lemn, sugerează un număr magic, numărul fiilor Ținutului Luminos sau o poartă de acces dintre două lumi; dincolo de ele se întinde Infernul, un spațiu predilect pentru tâlhari de felul lui Lică. De altfel, în sufletul lui Ghiță se luptă două forțe, una a **credinței în puritate**, în Lumină, alta **tenebroasă**, de sorginte infernală, așa cum se vede din evoluția descendentă a personajului spre Tărâmul Întunericului. Dincolo de cele cinci cruci, în spațiul Inelului se întinde pustia,



dominată de turme de porci, aspect extrem de sugestiv, pentru că, potrivit unor vechi legende, până și din infernul celților ies la iveală, în întâmpinare, simbolice aglomerări de animale. Așadar spații interferente, fără o linie clară a delimitării între **sacru și profan**. Cele trei cruci de lemn ar putea însemna numărul personajelor din familia lui Ghiță care vor scăpa de moarte, crucile de piatră semnificând sfârșitul celorlalți doi. Ghiță din „**Moara cu noroc**” este de două ori vinovat: pentru că este om, prin urmare supus cu ușurință patimilor, și, în al doilea rând, pentru că nu-și abandonează gândurile de îmbogățire ce îl vor duce la pierzanie. La fel ca Yocknapatawpha, spațiul sudic imaginat de William Faulkner, „moara cu noroc” este plasată într-un **veldt** (sau într-un **territory of desperation**), pentru că numai persoane lipsite de speranță pot recurge, în locuri periclitate, la mijloace de îmbogățire temporară, sacrificându-și în acest scop fericirea și viața. Pentru Ghiță, în spațiul de jos temporalitatea crește rapid, până la anihilarea lui existențială, pentru că, în cele din urmă, el se înstrăinează de lume, după ce s-a alienat de principiile sănătoase ale vieții. Analizând cu minuție zonele abisale ale conștiinței personajelor principale, Ana și Ghiță, Slavici depășește maniera estetică a „realismului poporal” din nuvelele anterioare, evoluând către **un realism psihologic**, în concordanță cu orientările critice ale lui Titu Maiorescu din „**Literatura română și străinătatea**”, în care consemnează evidența că realismul devenise „un întreg curent al gustului estetic în Europa”.

Pe acest traseu, al coborârii și al ieșirii din Infern, nuvela prezintă o simetrie perfectă, de factură clasică. Primul capitol începe cu vorbele prevestitoare ale soacrei lui Ghiță, care prefigurează marile drame și conflicte ivite în evoluția personajelor: „— Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit”. Citatul extras exprimă chintesența filozofiei lui Slavici asupra lumii în general: satul respectă vechile cutume, reprezentând principiile morale pozitive, fapt ilustrat într-o întreagă literatură următoare, de la Octavian Goga până la Mihail Sadoveanu, în timp ce orașul este un fel de Sodoma și Gomora, spațiu malefic și artificial din care izvorăsc toate păcatele. Finalul nuvelei prezintă, pe malul celălalt al Styxului, personajele care s-au salvat de flăcările și de cenușa Infernului: bătrâna, neclintită în principiile morale, cu o înțelegere superioară a vieții și cu o resemnare aproape biblică în fața destinului („așa le-a fost data”), și copiii, ființe încă neprihănite.

Între aceste limite, Ghiță este un **personaj tragic**, care străbate tot traseul unei **dezumanizări graduale**. După Goethe, când vorbește despre opera lui Shakespeare, trei interacțiuni sunt esențiale pentru determinarea destinului unui personaj: „a trebui — a voi”, „a trebui — a înfăptui”, „a voi — a înfăptui”. Noțiunea de „trebuie” este legată de constantele lumii primitive: omul nu are liberul arbitru, nu „înfăptuiește” ceea ce „vrea”, pentru că nu are puterea extraordinară a zeilor, acel „vouloir c'est faire” („**Dicux**”, Lamartine), și atunci el se va supune fatalității, unui destin nefavorabil. În aceasta constă vina sa existențială, de a nu putea să înfăptuiască ceea ce își impune cu ardoare. În cazul de față, Ghiță este pus să aleagă între două situații nefavorabile: fie să devină bogat, dar corupt, prin intermediul banditului Lică, fie să renunțe la han și să rămână sărac. Din imperativul „trebuie” se naște tragedia, din „a voi”, verb uneori fără putere de înfăptuire la om, se va naște drama. Depersonalizarea lui Ghiță urmează aceste linii ale unei psihologii abisale amănunțit relevate; el se va depărta treptat de Ana, de întreaga familie, va tăinui crimele Sămădăului, devenindu-i astfel complice și naufragiind în cele din urmă în patima câștigării banului. Rolul lui Lică, personaj malefic, chiar mefistofelic, emanație a „locurilor rele” pe care le domină, un fel de **spiritus loci**, este de a arăta inevitabilitatea catastrofei: dacă Ghiță ar fi fost un personaj suficient de puternic, nu ar fi trebuit să câștige bani și s-ar fi mulțumit să subziste într-un mediu neprielnic, rămânând însă fericit. Dar, dintr-o patimă crescândă, el încearcă să se sustragă destinului și, supus influenței irepresibile a lui Lică, își dorește chiar înstrăinarea de familie, ca o eliberare de o povară care îi răpește libertatea în fața sămădăului: „Ghiță întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice: «Prea puțin îmi pasă!»”. Învoiala cu Lică, în urma unui mare



zbucium lăuntric, nu este nici ușoară, nici de bunăvoie: „- Tu vezi prea bine că am nevastă și copii și că nu-ți pot face nimic. Îmi iai banii: să-ți fie de bine! Mi-ai luat liniștea sufletului și mi-ai stricat viața: să-ți fie de bine! [...] Tu poți să mă omori, Lică, tu cu oamenii tăi; eu pot să te duc pe tine la spânzurătoare!“. Ghiță realizează că vina sa nu poate fi eludată: „Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoasă în spinare: nimeni mai mult ca dânsul n-ar dori să n-o aibă“. Bogăția, prin conexiunea pe care o are cu banii, ochiul dracului în viziunea lui Slavici, este sursă de mari neliniști pentru cel bogat, este, mai mult, sursă de dezumanizare.

Ghiță încearcă totuși să contrabalanseze legătura primejdioasă cu Lică printr-o apropiere minuțios calculată de Pinte: „Ghiță se bucura când veneau jandarmii și își dedia toată silința să se pună bine cu dâșii; le dedia mâncare și băutură fără ca să primească banii când ei voiau să plătească, îi ținea de vorbă și umbla mereu în voile lor“. Dar dezvăluirile ulterioare îi arată că și Pinte a avut în viață un traseu sinuos: el fusese tâlhar de tagma lui Lică, pedepsit și eliberat, transformat apoi în jandarm pentru a se răzbuna. De aceea, chinul lui Ghiță nu este înțeles de Pinte în complexitatea lui și sprijinul pe care îl caută dispare încetul cu încetul: „Perduse toate bucuriile, toată părerea de bine pe care omul o sânte când vede pe acela pentru care sânte tragere de inimă [...] căci nimic nu dă lumii o mai strălucită podoabă decât omul despre care putem să ne facem gânduri bune!? Despre Pinte, un fost tovarăș al lui Lică, om ieșit din fundul temnițelor ca să-și urmărească prietenii de mai nainte, om care bănuiește pe toată lumea, fiindcă asta îi este meseria; [...] în acest om el pusese el mai multă încredere decât în aceea cu care era legat pe toată viața“. Totuși, către sfârșitul nuvelei înscenează prinderea lui Lică Sămădăul, cu suficiente dovezi de vinovăție asupra lui, fapt ce va grăbi deznodământul acțiunii și sfârșitul personajelor principale angajate în conflict. Destinul se va revărsa, încă o dată, biruitor asupra lor. Pentru a-l da pe Lică pe mâna lui Pinte, Ghiță pleacă de la Moara cu noroc tocmai când Ana înclină să se prindă „în jocul dragostei“ cu Sămădăul, apoi, plin de răzbunare, își ucide, într-o scenă cumplită, soția și este împușcat, la rândul lui, de Răuț. la comanda lui Lică. Acesta incendiază, pentru a-și șterge urmele, cârciuma și, rămas fără cal și fiind urmărit de Pinte, se sinucide, strivindu-și capul de un stejar, în aceeași pustietate a „locurilor rele“ în care și-a dus întreaga viață aventuroasă. Mai mult, Pinte îi va arunca trupul în râul ce înconjura locurile infernale ca un adevărat Styx, făcându-l să dispară pentru totdeauna în substanța malefică din care apăruse.

Caracteristicile personajelor sunt determinate, în mare măsură, cum se observă și în cazul lui Ghiță, de spațiul în care acestea își trăiesc viața. În „Moara cu noroc“, întâmplările se desfășoară la o încrucișare de drumuri, unde se adună călătorii obosiți de atâta mers, într-un spațiu devenit **mercantil**, cârciumă, care în vremuri mai vechi fusese moară, simbol al unor ocupații pașnice, nevinovate. Dacă pentru alte literaturi există, ca **locuri-cheie** în care se desfășoară acțiunile, **farul**, **gara**, **locomotiva**, **malul mării**, aici **hanul** este acel punct în care vin oameni din toate locurile, aducând noutăți, știri despre întâmplări din zonele învecinate. Este punctul cel mai animat, unde se întâmplă lucrurile cele mai palpitate: este confluența mai multor linii de demarcație spațială, disjuncte între ele, dar și punctul cel mai periculos, căci bandiții întotdeauna îi atacă pe cei cu bani, nu pe locuitorii vreunei țărini de la capătul satului, unde trăiesc oameni săraci. Aici domnește, de fapt, **teroarea sălbăticeii**, de unde vin **vești nelămurite** și unde oamenii ce apar **dinspre granițele necunoscutului** sunt **stranii** și **cruzi**.

Bătrâna este singurul personaj din „Moara cu noroc“ care nu realizează până la sfârșit **invazia răului**, chiar crezând, în final, că incendiul de la cârciumă s-a datorat unui accident: „Se vede c-au lăsat ferestrele deschise!“. Ancorată definitiv în **preceptul gnostic** al **binelui**, dat numai de **sărăcia colibei proprii**, își închipuie viața în alt mod, într-o inerție specifică vârstei înaintate: ea și Ana vor ședea pe prispa casei, într-o liniște totală, contemplând natura, discutând despre casă. În fond, ea este un personaj molcom, desprins parcă din basmele



patriarhale, în care oamenii stau în fața sobei, așteptând cu încredere ziua de mâine. Liniștea ei aparține unui destin similar cu cel al lui Filemon și Baucis, pentru care viața este trăită la nivelul elementar, fără zgomot, fără surle, cei doi fiind resemnați în propriile lor acțiuni, fără aspirația altui orizont decât cel deja constituit. În felul acesta, eroii legendei grecești scapă de moartea hărăzită propriului sat hrăpăreț, ce refuzase să ofere adăpost zeilor veniți sub înfățișare de drumeți, dovedindu-se, o dată în plus, că banii generează răul: Filemon și Baucis se sting din viață în același timp, după cum îi ceruseră lui Zeus, în timp ce bogații satului mor înecați. La fel, bătrâna din „Moara cu noroc” scapă de la moarte, luând și copiii cu ea, după ce hanul pierise în flăcări. Bătrâna, mama Anei, este un personaj cu rol de moderator, adeptă încă a unei concepții idilice, după care banii nu contribuie la umanizarea lumii, ci constituie sursa ei de pierzanie. Morala aceasta este a satului arhaic, încă nedegradat de intruziunea economicului.

Spre deosebire de ea, Ana, urmându-și îndeaproape, în mod firesc, soțul, se lasă în voia unei lumi mai agitate, pline de convulsii, părăsind satul natal, în care doar o bătrână biserică își sună monoton clopotul, vestind trecerea timpului. Ea nu pare pregătită însă pentru misiunea pe care Ghiță i-o atribuie în pustietatea de la Moara cu noroc. Bătrâna, mama ei, știe acest lucru cel mai bine: „Ana îmi părea prea tânără, prea așezată, oarecum prea blândă la fire și-mi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumărită”. Cu toate acestea, la început lucrurile merg bine, amenințările nu și-au făcut încă apariția, scenele de viață armonioasă fiind antologice: „Sâmbătă de cu seara locul se deșerta și Ghiță, ajungând să mai răsufle, se pune cu Ana și cu bătrâna să numere banii, și atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilași, căci doi erau acum, iară bătrâna privea la câteșipatru și se sâmțea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoți sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câștig făcut cu bine.”. În viziunea bătrânei și a Anei, la începutul nuvelei întâlnim imaginea unui **paradis terestru**. Locul hanului este plasat la margine de țarină, fiind pitoresc: de acolo se văd satele așezate frumos de-a lungul văii, chiar la mijlocul drumului între locul bun și cel rău, undeva într-o vale. Punctul este un loc de întâlnire pentru drumețul singuratic, iar moara, devenită **suprapersonaj**, semnifică mișcarea neîntreruptă, continuă, aducând noroc și pace. Natura este încă virgină, fără intruziunea greu de suportat a meșteșugurilor, cu mărăcini și ierburi lăsate de izbeliște, deci un loc unde sevele naturii se manifestă în voie. O **pădure ca de început de lume**, unde lucrurile sunt încă neschimbate, un loc în care se pot petrece evenimente deosebite. Odată stabilit acest cadru special, este rândul personajelor să intre în scenă, Ghiță și tânăra sa nevastă, caracterizată adecvat, prin **enumerare de epitete** și prin **însușire de repetiții**: „Ana cea înțeleaptă și așezată, deodată își pierde cumpătul și se aruncă asupra lui, căci Ana era tânără și frumoasă, Ana era fragedă și subțirică, Ana era sprintenă și mlădioasă, iară el însuși era înalt și spătos, o purta ca pe o pană subțirică”. Locul nu devine pustiu decât atunci când vântul bate puternic în cumpăna părăsită a morii, ca un semnal sumbru de avertizare, și atunci Ghiță caută grijuliu să vadă dacă soția mai este lângă el. Dragostea dintre cei doi este pură, încă nealterată de puterea banului. Dar banul este un factor de distrugere, care îl transformă pe cel posedat într-un personaj marcat de irepresibile obsesii, într-un Harpagon, ce nu ezită să-și sacrifice familia pentru avere. Acesta va fi și cazul lui Ghiță, care, dintr-un soț iubitor, ajunge complice la tâlhării, aliat cu oameni ca Lică Sămădăul, înglodat până peste cap în afaceri dubioase.

În fața **agresiunii malefice** întrupate de Lică, Ana se dovedește, prin chiar condiția ei feminină și prin puritatea nealterată încă, un personaj mult mai vulnerabil decât Ghiță. Sămădăul găsește în aceasta teritoriul sufletesc al unor diabolice experimente, conduse cu o impecabilă strategie de corupător. Deși își dă seama de primejdie, avertizându-și în câteva rânduri soțul de intențiile dubioase ale Sămădăului, reacțiile Anei în prezența lui Lică vor fi mai totdeauna nepotrivite, tot atâtea trepte de amplificare a unei **atracții maladive**, favorizate și de înstrăinarea lui Ghiță de propria familie. Ana este mai sensibilă decât el la semnele malefice ale străinului și,



pe parcursul nuvelei, va încerca și ea un proces de adaptare, care va lua, în cele din urmă, prin perversiune sufletească, forma unei relații amoroase. Încă de la apariția lui Lică la Moara cu noroc, Ana rămâne surprinsă că acesta nu o bagă în seamă: „Dacă Lică ar fi fost alt om, el n-ar fi stătut așa cu privirea pierdută în vânt, ci s-ar fi bucurat de vederea femeii frumoase, care-l privea oarecum pierdută și speriată de bărbăția înfățișării lui.“. Este o atitudine oarecum romantică, pentru că Ana, cu timpul, „confundă depravarea cu joaca, iubirea pentru altul cu grija pentru soțul ei, resentimentul față de acesta cu sila față de insecuritatea morală“ (Magdalena Popescu, „Slavici“, 1977). Mai târziu, la un chef cu lăutari la cârciumă, Lică îi aruncă o provocare violentă și precisă, când, după un dans înfocat, în care ea se lasă atrasă cu o **plăcere tulbură**, „el o strânse apoi în brațe, o ridică de la pământ, se învârti cu ea o dată, o sărută și o puse pe lavită“, întrebând în același timp cu viclenie pe Ghiță de ce nu ține la cârciumă și o slujnică pentru distracții erotice. La plecarea lui Lică, a doua zi, de la Moara cu noroc, „Ana, întâia oară în viața ei, simți tragere de inimă pentru Lică“, insinuându-se în sufletul ei o stare de confuzie între cei doi bărbați („căci soarta soțului său era acum legată de a lui“), tranșată în cele din urmă în favoarea Sămădăului. Lică se substituie astfel treptat, în relațiile cu Ana, lui Ghiță, mimând cu viclenie scene familiale, jocul cu copiii și cu câinii, împletirea unui bici, conducând-o cu metodă, prin comparație cu slujnica Uța, pe **panta viciului**, a dansului dezmațat și a vorbirii deșuchate. În timp ce Ghiță încearcă să se elibereze de Lică Sămădăul, chiar cu sacrificii greu de acceptat, Ana îi cade definitiv în brațe, într-o **confuzie totală în identificarea răului**: „Acu rămâi. Tu ești om, Lică, iară Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa.“ Moartea ei pare a fi singura soluție la starea de eroare și de confuzie prin care a trecut, coborând-o, în infernul patimii, pe treapta cea mai de jos. „Scena are tragismul dostoevskian al solidarității în nenorocire“, spune Magdalena Popescu în studiul mai sus citat. De fapt, Ghiță o salvează pe Ana din „imensul chin al păcatului“, gestul său final fiind mai mult un act de dragoste decât de cruzime, într-o dispariție comună, în același timp a amândurora: „– Nu-ți fie frică, îi zise el înduioșat; tu știi că-mi ești dragă ca lumina ochilor [...] Ghiță începu și el să plângă, o strânse la sân și îi sărută fruntea.“.

Figura tenebroasă a lui Lică se desprinde din relieful ardelean de semipustie, care, prin mister și întindere, favorizează creșterea porcilor. Porcarii sunt, de aceea, oamenii de frunte ai locurilor. **Sămădău** este un cuvânt care înseamnă staroste de porcari, cel ce răspunde de slujbașii mai săraci. Sămădăii sunt însă personaje misterioase, ce se conduc după legi doar de ei știute și nu răspund decât arareori la întrebări. Ei își dedică viața creșterii porcilor, închiși între stepele în care îmbătrânesc și mor; poate și de aceea viața lor este tumultuoasă și scurtă, iar gesturile extreme sunt frecvente. Lumea de la capăt de lume, trăită în pustă, este disperată, aici, fiecare gest de dobândire a puterii sau a unei averi mai mari avându-și propria semnificație. De fapt, Lică Sămădăul urmează tipologia aventurierilor angrenați în **the golden rush** (goana după aur), nemulțumit cu ceea ce îi aduce soarta, încercând să scoată cât mai mulți bani din orice afacere. Personajul este orbit de putere și de bani, pentru că nu are o altă soluție, banii neputând să îl scape de urmărirea permanentă a oamenilor legii. Caracterul său întunecat este parecă o sinteză a petelor de culoare ale turmelor nemanărate pe care le păzește, o **emanație telurică** a aglomerărilor tulburi.

Neliniștea sa browniană, de om supus marilor forțe întunecate ale sufletului, se transmite la nivelul întregii familii a lui Ghiță cârciumarul, primul care se sesizează fiind chiar el: „Ăștia nu prea îmi par a oameni buni“. Lică Sămădăul ocupă un loc aparte în acest climat social: este cunoscut chiar de domni, dă mâna cu toată lumea, răspunde de cele douăzeci și trei de turme de porci de la care nimeni nu îndrăznește să fure. Este, cu toate acestea, un om lipsit de sevă: banii nu-i dau viață, îl fac doar să strălucească mai palid în acest tablou deșertic. Un personaj real al deșertului nu poate să fie altcumva decât uscat, lipsit de o **vitalitate organică**



autentică, diminuare vitală pe care o cultivă și la cei din preajma sa, mergând până la anihilare, până la crimă.

Ghiță se simte amenințat de prezența Sămădăului, de caracterul alunecos al personajului, relevat chiar de la început prin faptul că acesta sosește, la han, pe un drum ocolit. Prin tot ce face, Lică se manifestă ca un **personaj malefic**: îmblânzește câinii de la hanul lui Ghiță pentru a-și putea aduce oamenii fără grijă la el, ignoră mijloacele de apărare ale hangiului, sporite inutil prin cumpărarea a două pistoale sau prin angajarea unui argat. Cunoașterea limbajului câinilor, ca și puterea de a se impune oamenilor fac din Lică un **solomonar**, pentru care granițele psihologiei umane și animaliere nu constituie o piedică. Portretul său fizic aparține însă unui om îmbătrânit înainte de vreme, cu figura uscățivă, deși este tânăr, de numai treizeci și șase de ani. Dar el se deosebește prin port în mod esențial de ceilalți porcari care mai vin pe la moară: „Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bice de carmajin cu codoriștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur“. Atitudinea sa este de **stăpân necontestat al locurilor**: imediat ce ajunge la han întreabă de cârciumar și aruncă o privire scrutătoare în jur. Ochii mici îi denotă viclenia, sprâncenele capacitatea de disimulare, iar uscăciunea feței, trecerea rapidă a timpului, trăirile interioare extreme.

În discuția cu Ghiță, Lică este de neînduplecat: tendința de a-i supune pe ceilalți este nestăpânită, fie că este determinată de o **presiune a timpului, de voința de putere**, care apasă greu asupra lui, fie că este cea a unui personaj **demonic**. Nu admite contraziceri și, din acest punct de vedere, cârciumarul rămâne **personajul slab**. „Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc“, îi va spune Lică. Ghiță trebuie să plătească în bani, să **recompenseze** acceptarea lui în **spațiul neprotejat**. Lui Ghiță îi este frică de porcari și în cele din urmă cedează presiunii psihologice: va face de acum încolo precum îi dictează maleficul personaj. O dată cu acest fapt, adevăratul Ghiță moare, este înlocuit de un altul ce va fi preocupat doar de obținerea banilor, de conservarea lor, aurul corupându-l în cel mai înalt grad.

În deznodământul nuvelei, toate forțele răului se distrug inconștient unele pe celelalte, urmând a căuta alte locuri, alți oameni care să treacă prin aceleași experiențe. Ana este omorâtă de Ghiță, într-un teribil proces de **ștergere purificatoare a evenimentelor**. Lică însuși re apare pentru a-l ucide pe Ghiță, prin intermediul lui Răuț, și pentru a da foc **hanului blestemat**. Pinteia este ultimul care încheie această succesiune finală de omoruri: urmărit de el fără scăpare, Lică se sinucide, strivindu-și capul de stejarul părăsit din mijlocul câmpiei, iar trupul îi e aruncat de jandarm în apă, ca „nimeni în lume să nu afle“ că nu a fost supus legilor. Banii nu îi mai sunt de folos în încercarea sa de a se opune timpului și Lică își scurtează cu de la sine putere destinul său tragic. Astfel se încheie o nuvelă memorabilă, în care **conflictele sunt multiple**: între **dragoste și bani**, între **bunul simț și incapacitatea de a rezista coruperii**, între **eul uman trecător și pustia netezitoare de vieți**. Răului absolut nu i se poate rezista și personajele, neavând forța de a se opune **entropiei pustiitoare**, se sting ca niște lumânări în vânt. Ghiță este **romantic** prin traiectoria sa fulgurantă, **realist** prin lumea în care trăiește și **idilic** prin speranța vagă de a trece nevătămat, neschimbat, pragul dintre **bine și rău**. Ca un crescendo al deriziunii generatoare de rău, toate personajele ce abdică de la legi bine constituite, de la morală, se sfărâmă, se dezagregă, dispar rapid de pe scena lumii. Stepă redevine locul unde numai forțele oarbe, stihiale, ale destinului rezistă, manifestându-și puterea asupra sărmanelor trupuri de humă ale locuitorilor ei. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 231. Ce fel de conflict credeți că poate provoca opoziția dintre dorința de a scăpa de sărăcie a cizmarului Ghiță și lăcomia tot mai mare a hangiului Ghiță, devenit deja complice al tâlharului Lică?

În capitolul V, confruntarea dintre Lică și Ghiță are loc pe fundalul unei tensiuni crescânde, firească între două personaje puternice. Lică ia „de la brâu un teanc de bucăți de piele înșirate pe o verigă de sârmă”, semnele distinctive ale turmelor sale, fiecare fiind înșirată pe acest răboj insolit. Pentru a preveni furturile, sămădăul îi cere să urmărească orice mișcare de turme aflate în trecere prin fața cârciumii. Ghiță nu este însă de acord cu subordonarea necondiționată în fața acestuia, replicând „răspicat și aspru” că „înțelegere cu de-a sila nu se poate”: „Am doi câni minunați, cum ziceai, și tot ați venit trei inși fără de știrea nimănui. Puteți să ne omorâți pe toți câți suntem aici, și nimeni n-are să știe că voi ne-ați omorât; puteți să luați ce vă place...”.

Lică nu i se pare un om cinstit, fiindcă venise pe furiș, „pe potecă”, nu pe drum drept, sporind neîncrederea lui Ghiță, acesta fiind conștient că tovarășia cu Lică nu duce la nimic bun. Sămădăul devine apoi aproape brutal, cerându-i cheile „de la saltarul mesei, de la dulap, de la orice ladă”, înstăpânindu-se cu forța în casa lui Ghiță, chiar luând „cu împrumut”, „cu camătă, cu cametele cametelor”, bani de la cârciumar, fără însă a-i număra. Pentru Ghiță, Lică devine acum un personaj antagonist, cu care se deschide un conflict ce ar putea ajunge pe viață și pe moarte: „Ghiță ar fi avut poftă să sară pe el și să-l sfășie în bucăți, dar nu putea, pentru că ceilalți doi erau în apropiere și ar fi trebuit să mântuie prea iute cu dânsul”. Ceea ce-l înfurie cel mai tare este însă aerul batjocoritor al sămădăului, întâmpinat de Ghiță cu un gest de ultimă fermitate: „— Nu te mișca, dacă nu vrei să fie moarte de om!”.

Conflictul este, în această secvență narativă, **dublu**, prelungit apoi, într-o dualitate constantă, în întreaga nuvelă: unul **exterior**, între Ghiță și Lică, primul neacceptând subordonarea decât cu mare greutate, și altul **interior**, psihologic: Ghiță oscilează între dorința de a se îmbogăți prin orice mijloace și cea de a scăpa de tirania lui Lică. În acest fel, Ghiță este un **personaj mobil**, care evoluează de-a lungul acțiunii, în timp ce Lică este un personaj **imobil**, rămas constant în manifestări și în trăsături. Din punctul de vedere al schimbării condiției lor existențiale în roman, personajele pot fi deci **mobile** și **imobile**, ultimele rămânând constante de-a lungul întregii acțiuni. În accepția lui E. M. Forster, termenii corespunzători pot fi **personaje rotunde** și **personaje plate**. În rândul personajelor imobile, plate prin urmare, pot fi identificate câteva tipuri consacrate: avarul, mizantropul, trădătorul, îndrăgostitul. Personaj negativ, Lică exprimă pe deplin simbolistica morții care va cuprinde în final personajele principale: biciul pe care-l poartă, un instrument al sclaviei, brâul, amintind de Șarpele cel Rău ce ispitește omul primordial, cuțitul, cu dublă funcție, de apărător al vieții, dar și de instrument egalizator, aducător de moarte. (H.S.)

### ADDENDA

Magdalena Popescu, 1977

„Slavici e unul dintre cei mai subtili tehnicieni ai contrastului din literatura română. Dar contrastul la el e unul interior, de ritm și tensiune, opunând în genere nu factori polarizați prin definiție, disimetrice, ci discontinuități neașteptate, care violentează obișnuințele înrădăcinate ale lecturii.”

Manualul CORINT 2

AUGUSTIN BUZURA

Vocile nopții

AUGUSTIN BUZURA (n. 1938). Prozator. Scriitor cu mare audiență la public în vremea totalitarismului comunist, remarcat chiar de la

începuturile sale literare, prin volumele de povestiri „Capul Bunei Speranțe” (1963) și „De ce zboară vulturul” (1966). Este un cititor



fervent al unor opere remarcabile din literatura română și universală, fapt consemnat în volumul „Bloc notes” (1981), cu referiri eseistice la Dostoievski, William Faulkner, James Joyce, Slavici, Agârbiceanu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu. Romanele lui Buzura, „Absentii” (1970), „Fetele tăcerii” (1974), „Orgolii” (1977), „Vocile nopții” (1980), „Refugii” (1984) și „Drumul cenușii” (1988) transpun în spațiul epic crize de conștiință generate de un univers concentraționar, viziunea artistică profundă bazându-se pe introspecție și rememorare critică, uneori ironică, implicând semnificații de roman-parabolă, cu lecturi, în diverse registre de receptare estetică. „Absentii” este un roman grav, în stilul lui Butor, Robbe-Grillet sau Claude Simon. Personajul principal este un doctor, Mihai Bogdan, dezgustat de viață, care permite ca ideile sale să fie furate de șeful său, idei prezentate apoi de acesta la congrese internaționale. În „Orgolii”, Ion Cristian este un cercetător ajuns în pragul unei mari descoperiri, care ar putea eradică ter. ila maladie a cancerului; viața lui fusese

zbuciumată: avusese o soție bolnavă de cancer și, ca fapt social specific epocii, fusese băgat la închisoare de Varlaam, tipul tortionarului prin excelență. În „Fetele tăcerii” se reconstituie, în planuri paralele sau de multe ori interferente, două destine ce au traversat „obsedantul deceniu” comunist. Este vorba de un fost activist de partid și de un firesc opozant, Carol Măgureanu, care suferă toate umilirile unei epoci pline de atrocități. Ștefan Pinteș din „Vocile nopții” își întrerupe studiile universitare din cauza greutăților și se angajează la o uzină, care îl macină încetul cu încetul. Ioana Olaru din „Refugii” este o traducătoare de engleză la o întreprindere din Râul Doamnei, dar își ratează destinul, devenind „refugiu” pentru o serie de personaje importante ale epocii.

După 1990, Augustin Buzura publică din nou romanele anterioare, amputate de cenzură, în variante întregite: „Fetele tăcerii” (1991) și „Drumul cenușii” (1992). La acestea se adaugă un roman inspirat din evenimentele imediate de după 1989, „Recviem pentru nebuni și bestii” (1999).

Lumea descrisă de Augustin Buzura în „Vocile nopții” (1980) este a mediilor periferice, a oamenilor defavorizați, în care elementele de civilizație sunt puține. Este pus în evidență fenomenul „migrării” oamenilor de la sat la oraș, unde condițiile sunt încă mizere, lumea trăind în adevărate „bidonville”-uri ale unei epoci stranie. Eroul, Ștefan Pinteș, devine un alienat, un paria pentru noile categorii sociale, rătăcind la hotarul dintre două lumi. Tipul căruia îi aparține este cel al înstrăinatului, al refuzatului de societate, comparabil cu Surupăceanu din „Intrusul”, de Marin Preda. Această proiectare a personajului în afara lumii determină rătăcirea lui existențială, ca a unui Stephen Dedalus pierdut în ansamblul relațiilor sociale, devenit singur într-o încercare disperată de a domina lumea.

Ștefan Pinteș, păstrează în minte imaginile fascinante ale spațiului de afară: „În urmă cu doi ani, aflat cu o delegație studentescă în Iugoslavia, ne-am oprit câteva zile la o cabană în munții Muntenegrului, în apropierea micii localități D. Cum nu eram amator de ascensiuni montane și nici de ghitare prea dezlănțuite, mă hotărâsem să-mi pierd vremea în jurul elegantei cabane, prin pădurea odihnitoare de brad, și la mănăstirea din imediata apropiere. Era acolo o liniște deplină, materială; brazi și fagii păzeau cabana de suflul fierbinte al văzduhului, iar mai jos, mestecenii albi, numeroși, ce înconjurau zidurile mănăstirii – îmi întrețineau involuntar nevoia de a mă regăsi. Imposibilitatea de a-mi însoți colegii o pusesem pe seama unei indigestii și, cum până atunci nu fusesem văzut dându-mă în vânt după nordicele blonde și nici după conversații foarte sofisticate sau alcooluri mai rar întâlnite chiar și la bufetele lor studentești, șeful se lăsase convins, iar colegii iugoslavi mă prevăzuseră cu o farmacie întreagă.” Personajul este fascinat de „o tânără vikingă”, „cu elasticul unui miniproduș textil adâncit în partea superioară a coapselor și nu a bazinului”, care îl cercetează curioasă dincolo de reflexele geamului. Un personaj ciudat în această excursie este și Violetta, o ziaristă de stânga, având părerea deformată cum că toți din țările comuniste sunt „frați, fără dușmani...”. Violetta are „ochi mari, negri, cu gene lungi, ciudate”, iar companionul ei este pictor; pictând „o fetișcană nostimă, o băștinașă”, câștigase pentru portret mai mult decât ar fi câștigat într-o viață întreagă. Femeia, soția pictorului Vecchio, are coșmaruri nebănuite: fostul ei soț murise pe o șosea,



lovindu-se de un stâlp de înaltă tensiune, după ce avusese o aventură cu o altă femeie, aceasta, rămasă gravidă cu altcineva, dând apoi vina pe el. Coșmarurile femeii proveneau și dintr-o întâmplare petrecută nu demult: Violetta se urcase la bordul unui avion ce fusese deturnat de teroriști, trecând prin amenințări insuportabile (o teroristă îi ținuse automatul la tâmplă, putând oricând să apese pe trăgaci). Ștefan Pinteau are o aventură cu această femeie, chiar în ritmul unei melodii, „We are animals in a world, no one knows?”.

În viața de toate zilele, personajul trăiește într-un cămin, unde are neînțelegeri cu conlocuitorii săi, mult prea brutali, chiar luptându-se cu Sultan și cu Sam, doi bătauși notorii. Căminul este populat de o lume ciudată, de inși „calificați la locul de muncă, oameni cu școli profesionale, licee, țărani, recalificați, funcționari trimiși în producție după câte o reducere de schemă”, cu nume comune, Droangă, Neluțu, Gelu Bălan, Goran, maistrul Nicoară. Radu Masculu, spre exemplu, vrea să se întoarcă acasă însurat cu o fiică de ștab, să sperie găinile pe o rază de zece kilometri. Distracțiile constau în fredonarea unor melodii, „Submarinul galben”, „Nathalie” și „Katiușa”, în fața unui public numeros. Alte personaje sunt Lena, Filipaș, „om încuiat, rece, inflexibil, lăsând impresia că-i vine foarte greu să nu strige”. Sultan este un personaj violent, care se întoarce la cămin mai totdeauna beat, gata să se ia la bătaie cu cineva. Pinteau se va muta și în casa lui Filipaș. În periplul său prin lume, descoperă alte personaje, precum Magdalena Stănescu, „femeia-plutonier”. La chefurile protipendadei participă o lume pestriță, care cântă melodii lăutărești, într-o notă vulgară.

Vocea naratorială se îndreaptă din nou spre orașul D., unde Violetta povestește cum trăise printre drogați, în Needle Park, în New York, descriind comunitatea „infectă de toxicomani”, shooting gallery-le din zonă. Sandra este o prostituată care se droghează, ocupând serile unor hodorogi. Aventura cu Violetta continuă într-un spațiu silvestru, lângă o stâncă sălbatică și un lac montan, precum în sărbătorile bahice de altădată, cei doi fiind surprinși de un grup de copii, care le dau mure. Violetta se va despărți de erou, folosit mai ales pentru a-și înșela bărbatul, pictor, care, la rândul lui, o înșelase cu modelul folosit pentru tablouri.

Pinteau este interogat și de locotenentul Veza în legătură cu ceea ce i s-a întâmplat în mod deosebit în ultima lună, cu un pachet ciudat refuzat de la niște bătrâni. El este suspectat că ar fi furat bani de la Vasăi, pentru o casă mult prea mare în comparație cu posibilitățile sale. Veza îi verificase întreaga viață de până atunci. Realitatea fusese că Goran și Vasăi se oferiseră să-i construiască această casă gratuit.

Granița dintre trezie și oniric se lasă greu decelată: Pinteau este cuprins, rând pe rând, de stări deprimante, care îi acutizează drama existențială. Obsesia se repetă în mod periodic, iar visele cuprind „o roată de moară suspendată deasupra unui pârau sec”, un pârau care nu vine de nicăieri, cu forme bizare, și un câmp de statui albe, ale nimănui. Mai târziu, imaginea dispare treptat, lăsând în urmă o succesiune de culori: de la galben violent, semn al pustirii totale, la cenușiu. Întrebările lui Pinteau nu ajută cu nimic această dilemă: „Unde sunt? Ce se întâmplă cu mine?”, ele fiind puse în van. Visele devin un mesaj pe care cineva îl trimite cu intermitență, ca pe un avertisment pe care receptorul nu reușește să-l descifreze, fiindcă sunt însoțite de o tensiune perpetuă, de „pulsăția neobișnuită, aparte, ca o amintire gravă, esențială”. Urmele pustiei se pierd, iar statuile dispar, doar roata se păstrează, „putrezită”. Roata este un simbol al pustiei se pierd, iar statuile dispar, doar roata se păstrează, „putrezită”. Roata este un simbol al trecerii neconținute a timpului, iar statuile pot fi arhetipurile umane, acum dispărute. Insomnia generată de invazia viselor determină o ciudată reducere spațială a camerei, în care pereții se comprimă, iar peisajul cotidian obsesiv reapare. Personajul se simte prizonierul unei voințe superioare, căreia nu i se poate împotrivi. Energia visului disipează „încătușarea zidurilor de beton”, creând o materie imorfa. Somnul devine însă exasperant: Pinteau adoarme cu perna pe cap, pentru a nu mai auzi sforăitul inginerului Filipaș. Acesta are o indispoziție permanentă: „cămășile erau prost călcate, cravatele demodate, mototolite, mâncarea, ori prea caldă, ori prea rece”, sunt transmise înjurături prin telefon către secția lui, la maiștri sau la muncitori.



Dimineața devine doar a lui Filipaș, care rămâne acolo numai ca urmare a insistențelor unei verișoare imaginare: Ioana Stoian. Ziua conține același desfășurător, iar Lena este ofuscată de mofturile acestuia, astfel că își dorește ca toți bărbații de pe Pământ să dispară, fără ca ei să-i pară rău.

Monotonia lumii provine din această realitate artificializată, câtuși de puțin tehnologizată, în care se infiltrează, încetul cu încetul, mizeria unei aparente modernități: pereții apartamentului sunt subțiri, unele personaje, prinse în caruselul acestui scenariu identic al vieții, sforăie, acceptă haine de o comoditate discutabilă, își petrec vremea ca într-o cazarmă, în „celula socială” ce le fusese repartizată. Într-un fel, ordinea de monolit a lumii, asemănătoare cu aceea din „1984”, de George Orwell, în alt sens însă, al concentrării individului prin alienare, este atotprezentă în spațiile narrative ale romanului. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 238. Încercați să stabiliți legături între titlu și cele două terține din „Purgatoriul” lui Dante, folosite de autor ca moto al romanului: „Atunci fata torcând,/ Din ochi îmi porunci, sever:/ «Tăcere!»/ Dar «a voi» nu-i și «a putea» oricând/ Căci fie bucurie sau durere,/ acelor prea cu suflete nenchise/ Să și le spună nu le stă-n putere.”

Autorul trăiește într-un adevărat Purgatoriu, iar acesta fapt este demonstrat și de oscilația între bucurie și durere, între voința care nu se concretizează, căci multe suflete sunt „nenchise”. Sufletele oscilează între stările extreme, de bucurie și durere. Ștefan Pinteă trăiește aceeași dramă cu a personajelor lui Camus din romanele „**Omul revoltat**” sau „**Străinul**”. Tăcerea se impune ca o formă de a subzista acestei jungle de beton și oțel. Ștefan Pinteă se aseamănă, din punct de vedere tipologic, cu Meursault din „**Străinul**”, de Camus, fiind bântuit de aceleași fantasme ale nopții, care-i provoacă vise stranii, adevărate coșmaruri existențiale. Titlul romanului, „**Vocile nopții**”, sugerează tendința de a prezenta lumea supusă unei purificări normale implicite, de a o trece prin filtre morale riguroase, de a decela între bine și rău. Lena Filipaș este, în această lume abulică, un personaj tragic, care nu se poate supune normelor purgatoriului moral prevestit de „vocile nopții”.

Imaginea pustiului conturează dimensiunile unei lumi lipsite de viață, în care personajele se mișcă abulic, cu o resemnare ce derivă din degradabilitatea peisajului, a pustiului ce revine obsesiv în vis. Protagonistul se întreabă de altfel unde se află și ce se întâmplă cu el, conștient că se mișcă „în jurul unor trăiri palide, nesigure, fără nume, ca lumina unui far inutil peste o mare pustie, neprimitoare”. Imaginile acestea îi apar într-o anumită secvență, personajul principal fiind avertizat de sisteme de alarmă speciale, de „o vibrație subconștientă”, de „o tensiune neașteptată, continuă”.

Imaginea morii ar putea semnifica timpul care se mișcă în gol, devenind o ireverențioasă pierdere de timp, o pustiire a ființei biologice. Tărâmul sterp devine chiar pământul oamenilor, lipsit de relevanță în planul cunoașterii adevărate, mitice. Forța care îl dirijează pe protagonist îi este superioară, iar camera începe să se rotească în jurul lui, trimițând „ameninșări confuze, imediate”. Jungla de oțel și beton, imagine a unei societăți industrializate, artificiale, înstrăinate, se profilează pe fereastră: „...fugea la geam și, contemplând strada pustie, întunecoasă ce se strecura timidă printre arborii eliberați de încătușarea zidurilor de beton și fier, cerul înroșit deasupra uzinelor...”. Stările psihologice ale personajului se amplifică, căci până și cerul este opac, de aceea el pune o pătură pe fereastră, resemnându-se să audă sforăiturile inginerului Filipaș. Acesta are o anumită ceremonie a trezirii, ce devine „ora infernală”, când observă cămășile prost călțate, cravatele demodate, „mâncarea, ori prea caldă, ori prea rece”, înjurăturile ce zburau spre secție la adresa șederea lui aici fiind datorată Lenei sau Ioanei Stoian, ultima fiind o verișoară imaginară. (H.S.)



**Mircea Iorgulescu, 2000**

„Ca și cărțile precedente ale scriitorului, **Vocile nopții** are aspectul unei narațiuni la persoana întâi: este un monolog interior în cea mai mare parte, câteva capitole fiind însă redactate la persoana a doua, ca o expresie a înstrăinării de sine a eroului narator. Acesta, un fost student angajat ca muncitor, se lăsa un veritabil traseu al mișcării într-o formă de viață ce-i era, până atunci, necunoscută: viața muncimilor urbani, veniți, cei mai mulți, de la sate, locuind în «cămine de nefamiliști» în care se organizau după norme și reguli de comportament specifice. Mediul în care a intrat îl refuză pe erou, pentru că el pare să aparțină unei categorii sociale ostile: spirit incomod, inclinat spre sarcasm și ricanare, nu îi de asemenea respins de intelectualii și pseudointelectualii orașului. Un destin în deriziu o biografie picarescă, o suită de experiențe dramatice: **Vocile nopții** este o carte despre o lume a cărei existență fusese doar semnalată, și atunci numai în treacăt, de reportajele-anchetă, care îi dădeau încă aspectul estompat al unui accident social. Prin romanul lui B.(uzura), această lume capătă consistent și literar și devine, pentru literatura contemporană, o temă de reflecție și de analiză.”

## Manualul CORINT 2

# ANA BLANDIANA

# Pledoarie

„Pledoarie“ face parte din volumul „Autoportret cu palimpsest” (1986), fiind o descriere la adresa violenței generalizate a unei lumi care nu mai găsește calea către o conviețuire echilibrată și pașnică. Imaginea lumii violente de astăzi este, în termenii reținuți totuși ai acestei niște, cutremurătoare: „Copii răpiți și avioane deturnate în zbor, magazine, gări și cinematografe sărind în aer, automobile explodând, atentate și hold-up-uri, crime; sunt ani de când aceste cuvinte nu mai miră pe nimeni, tipărite cu majusculă pe manșetele ziarelor, repetate de crainici excitați de senzational.”. Autoarea extinde câmpul de manifestare a violenței, găsind și cauza principală a acesteia: „Sunt ani (ba chiar milenii) de când de dragul banilor, de dragul credințelor, de dragul ideilor, în numele sentimentelor și în numele idealurilor, se ucide și se dă foc cu o fervoare care îngrozește fără a uimi și oripilează fără a mai părea de neînchipuit. Violenta face parte din viața cotidiană a planetei.”.

Războaiele reprezintă violența consacrată, aproape „legală“ a planetei: „Violența cu state de serviciu și motivații istorice este prea solid instaurată în conștiința colectivă pentru a mai putea furniza tema unei discuții de acest fel. Nu mă gândesc la cei ceucid sau sunt uciși pe câmpurile de luptă și a căror singură alternativă sunt curțile marțiale. Mă gândesc la cei ce au optat ei înșiși pentru violență într-o lume care – la nici o jumătate de secol de la cea mai mare și dezlănțuită furie a tuturor istoriilor – părea că veacuri și veacuri va avea oroare de sânge, așa cum natura are oroare de vid.“

Izvoarele violenței, derivate din natura genetică defectuoasă a omului, au rezultate concrete, care oripilează pe oricine, inclusiv pe autoarea acestei tablete: „Crimele pentru bani mă umplu de milă și de dezgust; crimele pentru idei mă umplu de groază și de revoltă. Ce idealuri pot să fie destul de înalte, ca să nu fie înjosite de sângele vărsat în numele lor? Ce credințe pot să fie destul de curate, ca să nu fie murdărite de sângele vărsat în numele lor?” „Fanatismul sângeros” devine una din constantele istoriei, fiind „cea mai dezgustătoare dintre forțele – căci este o forță – coleșitoare ale sufletului omenesc”

Mai grave decât crimele generate de fanatism sunt crimele fără motiv, derivate din scopuri absurde: „Faptul că în inima civilizată a Europei, cea care a inventat olimpiadele ca să întrerupă războaiele, în tribunele unui stadion de fotbal, oameni care nu aveau să-și reproșeze nimic unii altora, oameni pe care nici istoria, nici credințele, nici ideile nu-i opuneau între ei au



fost în stare să se omoare pur și simplu, fără să știe de ce o fac, faptul acesta, cu adevărat senzational și de neînchipuit, mă umple de o groază mai mare decât cea produsă de interminabilele lupte dintre fracțiunile unor țări exotice și necunoscute.". Singura explicație într-un astfel de caz este Prostia, termen scris cu majusculă, o noțiune care nici măcar în domeniul violenței nu poate fi explicabilă: „Am scris cuvântul cu majusculă, așa cum se scriu de obicei cuvintele greu sau imposibil de definit, pentru că prostia face parte într-adevăr dintre acele noțiuni-matecă apte să cuprindă în sine aproape orice. De data aceasta o folosesc ca pe un fel de poreclă, simțind nevoia să botez ce nu știu cum se numește și spun «Prostie» fără să știu dacă astfel poate fi numit golul sufletesc, neantul interior...". (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 3/ p. 247. Exprimați-vă opinia în legătură cu neliniștile de care este cuprinsă autoarea, așa cum sunt exprimate acestea în textul „**Pledoarie**“.

Neliniștile scriitoarei sunt legate de incapacitatea societății de a opri fenomenul violenței, de a pune o stavilă războaielor, atentatelor de tot felul, fenomenului terorist determinat de gradientul religios, politic, social, economic, actelor gratuite. Lumea este guvernată de un fenomen al violenței incontrollabile, care nu poate fi stăvilit decât printr-o schimbare veritabilă a condiției umane. Pledoaria autoarei este de a lupta împotriva tendințelor aneantizatoare, distrugătoare, generate de violență.

Ex. 1/ p. 248. Comentați relația dintre „pledoaria“ susținută de Ana Blandiana în textul studiat și semnificațiile mesajului poetic din următoarele versuri: „Întru în viitor ca într-o cușcă/ în care trebuie să reconstitui fiara/ ce mă va devora/ numai după ecoul urlletului ei.// Muzica subțire a gratiilor:/ nervi de pe care un cuțit a mai ras un strat de spaimă;/ încă unul.“ (Dorin Tudoran, „**Birthday**“).

Pentru Dorin Tudoran, viitorul este un loc de manifestare a Fiarei, simbol al Apocalipsei. Fiara devine un simbol al tuturor relelor și un factor de distrugere a lumii. Cușca lumii este închisoarea materială în care omul trebuie să reziste. „Pledoaria“ Anei Blandiana se înscrie în aceeași încercare de a reconstitui dimensiunile Fiarei, recognoscibilă prin violența care se poate observa peste tot.

Închisoarea în care se află omul se percepe în viața cotidiană, prin știri despre atentate și acte violente. Poetul numește acest lucru, printr-o metaforă, „Muzica subțire a gratiilor“. Straturile de spaimă se instituie unul după altul, construind imaginea unei lumi supuse „doom“-ului, Apocalipsei pe care nu o poate opri din cauza mecanismului genetic al violenței adăpostit în străfundurile cele mai intime ale ființei.

### *Teme și motive ale poeziei „Birthday“*

- Imaginea Fiarei, simbol al Apocalipsei, al forței întinate ce stăpânește înclăștrarea umană.
- Metafora urlletului, simbol al prevestirii Apocalipsei.
- Imaginea lumii terorizate de spaimă lăuntrică, de forțe obscure, fațete ale Răului generalizat. (H.S.)



## ADDESA

Ion Pop, 2000

„«Tabletele» săptămânale, având caracterul unor file de jurnal, instantanee, impresii de călătorie, note de lectură etc., adunate în volumele *Coridoare cu oglinzi* (1984) și *Autoportret cu «argheziană»* a formulei publicistice. Perecutante, atacând curajos teme ale actualității (mai ales sub aspectul lor etic), foiletoanele introduc adesea cititorul în laboratorul de creație al scriitoarei.”

## CICERO

Manualul CORINT 2

### Catilinara I

**MARCUS TULLIUS CICERO** (106-43 î.Hr.). Orator, retor și filozof latin. Este unul dintre cei mai mari oratori ai Antichității. Studiază retorica și elocința cu Marcus Antonius și Licinius Crassus, renumiți oratori. La Atena studiază filozofia, iar în Asia felul de a vorbi. Intră în conflict cu Antonius, care era atotputernic după moartea lui Cezar. Cicero rostește în Senatul

roman 14 discursuri împotriva dictatorului, numite „**Filipice**”. Dându-și seama de dușmănia pe care Antonius i-o purta, încearcă să fugă din Roma, dar este prins și asasinat de oamenii acestuia la 7 decembrie 43 î.Hr.

Opera vastă a lui Cicero cuprinde discursuri, 16 cărți de corespondență, lucrări de istorie, geografie, tratate de retorică, scrieri filozofice.

Cele patru „**Catilinare**” sunt rostite de Cicero în senatul roman împotriva conspirației lui Catilina, care atenta la ordinea democratică a Romei. Diatriba rostită în „**Catilinara I**”, alcătuită după toate regulile retoricii, începe cu o serie de **interogații retorice**, cu rol de **exordiu**, care demonstrează spiritul critic necruțător al lui Cicero: „Până când, în sfârșit, Catilina, vei abuza de răbdarea noastră? Cât timp nebunia asta a ta își va mai bate joc de noi? Până unde se va dezlănțui îndrăzneala ta neînfrântă? Nu te-au mișcat oare nici garda de noapte a Palatinului, nici străzile orașului, nici teama poporului, nici adunarea grabnică a tuturor oamenilor de bine, nici acest loc foarte apărat destinat ședinței Senatului, nici chipurile și privirile senatorilor? Nu înțelegi că planurile tale sunt date pe față? Nu vezi tu că, după ce toată lumea a aflat-o, conspirația ta e pironită în lanțuri? Care dintre noi crezi că nu știe ce-ai făcut azi-noapte, ce-ai făcut noaptea trecută, unde ai fost, pe cine ai convocat, ce hotărâri ai luat?”.

Invocarea unor instanțe superioare, celebrul **o tempora, o mores!**, are menirea de a atrage atenția asupra pericolului reprezentat pentru lumea romană de periculosul personaj: „O, timpuri! O, moravuri! Senatul cunoaște aceste lucruri, consulul le vede; Catilina totuși trăiește. Trăiește? Ba mai mult, vine chiar în senat, ia parte la consfătuirea obștească, notează și indică. Nouă însă, bărbați curajoși, ni se pare că facem din ochi, spre a fi ucis, pe fiecare dintre noi. Nouă însă, bărbați curajoși, ni se pare că facem destul pentru republică dacă evităm furia și armele acestui om. De mult ar fi trebuit, Catilina, să fii trimis la moarte din ordinul consulului; asupra ta ar fi trebuit să cadă această nenorocire pe care o pui de mult la cale împotriva noastră a tuturor.”.

Deznădejdea senatorului este că zeii și lumea nu văd aceste lucruri atroce care se întâmplă chiar în fața lor: „O, zei nemuritori! În ce țară ne aflăm? În ce oraș trăim? Ce fel de republică avem? Aici, senatori, aici, între noi, în cea mai sfântă și cea mai importantă adunare de pe suprafața pământului, sunt unii oameni în stare să se gândească la uciderea noastră a tuturor, la pieirea acestui oraș și chiar a lumii întregi [...]”

Într-adevăr, Catilina, ce te mai poate încânta în acest oraș în care nu există nimeni, în afară de această conjurație de oameni pierduți, care să nu se teamă de tine, nimeni care să nu te urască?”.



Imprecația lui Cicero atinge valoarea maximă, reluând, prin **perorație**, argumentele principale ale discursului: „Cu aceste auspicii, Catilina, pleacă la războiul nelegiuit și criminal, pentru suprema salvare a republicii, spre nenorocirea și pieirea ta și spre nimicirea celor care s-au unit cu tine prin tot felul de crime și prin paricid. Iar tu, Iupiter, care ai fost statornicit de Romulus sub aceleași auspicii ca și acest oraș, pe care te numim, pe drept cuvânt, străjuitorul Romei și al imperiului, îl vei îndepărta pe acest om și pe complicii lui de templele tale și ale celorlalți zei, de casele și de zidurile orașului, de viața și de bunurile tuturor cetățenilor, și-i vei pedepsi cu chinuri veșnice, în viață și după moarte, pe dușmanii oamenilor buni, pe inamicii patriei, pe tâlharii Italie, uniți între ei printr-un pact criminal și printr-o alianță nelegiuită.”. (H.S.)

#### **ADDENDA**

##### **Quintilian**

„El nu adună apă de ploaie, ci se revarsă valuri-valuri într-un șuvoi neconținut, fiind parcă născut printr-un dar al divinității, pentru ca elocvența să-și poată dovedi printr-însul toate puterile. [...] Apoi, în tot ce spune are atâta autoritate, încât auditoriul se rușinează să fie de altă părere: oratorul nu arată zelul unui avocat, ci buna credință a unui martor, a unui judecător. Și toate aceste daruri, dintre care cineva numai cu o foarte mare strădanie ar putea dobândi câte unul, la el curg fără nici o efortare, și vorbirea lui, cea mai frumoasă ce s-a auzit vreodată, lasă impresia ușurinței celei mai fericite. De aceea, pe bună dreptate, contemporanii l-au numit regele forului, iar în vremurile următoare a câștigat atâta glorie, încât cuvântul Cicero nu este considerat numele unui om, ci numele elocvenței. La el dar să privim, acest exemplu să ni-l punem în fața ochilor; cine-l va admira pe Cicero, acela să știe că a înaintat în arta vorbirii.”

**N. I. Barbu, 1978**

„Înzestrat cu o cultură vastă, cu o inteligență pătrunzătoare, cu o vie sensibilitate, ajunsese să intre în «cursus honorum» (cariera onorurilor), datorită calităților și intensei sale activități.”



## Lumea de ieri, lumea de azi

Expresia „lumea de ieri“ este o sintagmă supusă paradoxurilor temporale, pentru că, într-un fel, lumea de azi devine mereu, din perspectiva viitorului, lumea de ieri. Toate cele trei fețe ale acestui triptic, **ieri**, **azi**, **măine**, au doza lor de fascinație, spațiul lor de existență și de manifestare. Lumea de ieri, recuperată din memorie, prin evocare sau prin consemnare a faptelor istorice, împinge observația umană într-un nesfârșit tunel al timpului, în care „alveole“ de spațiu-timp, cum spunea Gaston Bachelard, se materializează în spațiul ficțiunii, dobândind conturul imaginilor poetice sau mișcarea scenariilor narrative. Lumea de azi se instalează într-un prezent perpetuu, care se deplasează odată cu timpul, **sub semnul efemerului**, printr-o mișcare de translație, spre viitorul care se deschide nebănuit în fața noastră. Trecutul nu prea îndepărtat, nu în primul rând cel mitic sau arhaic, stă **sub semnul nostalgiei**, al unei vieți primare paradiziace sau al unei existențe burgheze liniștite, în care, în timpurile mai apropiate, a avut loc înlocuirea vechilor clase feudale cu burghezia, formându-se noi clase sociale, cu ocupații mărunte și o tehnică-fetiș, devenită insuficientă și banală, folosită îndeosebi pentru distracții facile.

Lumea viitorului stă **sub semnul utopiei**, prefigurând tărâmurii proiectate într-un spațiu science-fiction, într-o încercare de depășire a imposibilului. De cele mai multe ori, imaginea acestui viitor este sumbră, valorificând un nihilism existențial și apocaliptic la modă acum: previziunile se îndreaptă către o omenire suprapopulată, lipsită de resurse energetice sau de un potențial biologic superior, în care tehnicile viitorului și tehnologiile înalte sunt prohibite sau folosite exclusiv de un grup de potenți. Surprinzător, dar omul bătrân apare în imaginile literare și în peliculele despre viitorul îndepărtat nu ca un simbol al înțelepciunii, ci al stagnării condiției umane, ajunsă pe o linie moartă, incapabilă de a mai genera un salt calitativ.

Prezentul este un **timp** și un **spațiu literar al dramei**, în care se proiectează majoritatea scrierilor realiste. Literatura condiției umane se înscrie, de regulă, într-o viziune realistă, a **lumii de azi**, care pune sub lupa analizei critice, netrucate, realul cotidian, al omului obișnuit, marele anonim al timpurilor moderne. În literatura postmodernistă, omul obișnuit, devenit sclav al biroului, așezat comod în fața calculatorului, cu o condiție fizică mediocră, se preocupă de mici afaceri în **orașul-sat** invadat de provincialism, stă la diverse cozi în fața ghișeeelor funcționărești, suportă teroarea serviciilor societății moderne, medicale, sociale sau economice, se complăce în binecunoscuta rutină „**métro, boulot, dodo**“ („metrou, muncă, somn“), așteaptă să-și ia salariul, mai mic sau mai mare, uneori plătit în euro sau în dolari, dar nu se poate desprinde în nici un mod de matrixul lumii, care nu oferă spectaculozitate, intrigile fiind mărunte, limitate cel mai adesea la afaceri bancare, la cumpărarea unei vile (echivalentul unui castel medieval de altădată), la dobândirea unei mari averi și cam atât. Literatura unuia care se complăce în postura de „**ascuțitor de săgeți**“ pentru „**cei care trag cu arcul**“ (Constantin Noica), în ipostaza unui Sancho Pancho iluzoriu, utopic și trist, nu include, dacă ar fi să facem un studiu comparativ cu alte literaturi, alte motive în afară de acelea ale „**cartierului**“ („**neighborhood**“-ului), ale Gostatului, ale spitalului modest ca dotare, unde medicii sunt văzuți ca niște supereroi (cazul serialului american „**Chicago Hope**“), ale vilei și mașinii personale îngrijite perpetuu, aceleași, uneori, o viață întreagă, scumpe ca preț, ieftine



prin calitatea materialelor folosite, omul neputând efectua călătorii în zonele îndepărtate ale lumii sau pe o altă planetă cum se întâmplă în scrierile de anticipație, ale spionilor provinciali (ca în „Strigoiul lui Harlot“, de Norman Mailer), nedispunând de o tehnică veritabilă, ci numai de gadgeturi.

Între cele două oglinzi paralele, lumea de ieri și lumea de azi, se înscrie derularea temporală a civilizațiilor de pe Pământ, de la cele mitice până la cele mai recente sau actuale.

Semnificativ pentru o privire de ansamblu a lumii de ieri și de azi este să studiem și dezvoltarea culturală și tehnologică a civilizațiilor, ca ansamblu.

În „Artă și istorie“, de Jacob Burckhardt, un capitol este numit „Bizanțul în secolul al X-lea“, în care se descrie decadența acestui imperiu, care a durat o mie de ani, fapt ce explică și declinul său irevocabil: „Cu toate acestea Bizanțul a fost rău privit de istoricii mai noi, de la Gibbon la Dahn. Judecățile emise asupra acestui imperiu sună în felul următor: «Putreziciune sau, mai exact, osificare»; «Imperiul nu a știut nici să trăiască, nici să moară»“.

Treptat ajungem în epoca umanismului, reprezentat de Nicolaus Olahus, Erasmus din Rotterdam, Miron Costin, la Renaștere, reprezentată de Leonardo da Vinci, Caravaggio, Tizian, Machiavelli, la Inchiziție, la omul baroc din secolul XVII, terorizat de credințele în vrăjitoare, la soldatul care, în timpul Războiului de 30 de ani, bea câte doi litri de bere pe zi și mânca un kilogram de carne sau de brânză, la iluminismul care cenzurează fantasticul, reprezentat de marile descoperiri, precum cea a lui Watt, care brevetează mașina cu aburi în 1769, a lui Thomas Alva Edison, inventatorul microfonului, al telegrafului, al soclului cu filet electric. Se descoperă „butelia de Leyda“, paratrăsnetul, de către Benjamin Franklin, se construiește steamerul cu zbaturi și cu elice. Mai târziu, Tesla este considerat inventatorul antigravitației, la începutul secolului XX, deși faptul nu poate fi dovedit, documentele referitoare la această invenție fiind ascunse. Genetica se dezvoltă prin contribuția științifică a lui Mendel, Darwin expune teoria evoluționismului, bazată pe asemănările realizate între diversele specii animale din natură.

În literatură, clasicii Molière și Boileau sunt înlocuiți de romanticii Pușkin, Lermontov, Lamartine, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Melville, Mihai Eminescu, William Blake, apoi apar simbolistii, Verhaeren, Baudelaire, Mallarmé, Bacovia, Minulescu, Petică, Elena Farago, cu

orașele infernale și spleenul întreg al lumii revărsat în versurile lor, parnasienii de tipul lui Sully Prudhomme, Théophile Gautier, expresioniștii Paul Klee, Lucian Blaga, Georg Trakl, în pictură grupările „Die Brücke“, „Der blaue Reiter“ exprimă strigătul infernal al lumii în amurg, celebrul der Schrei expresionist, realismul se impune prin „Comedia umană“ a lui Balzac, prin Flaubert, cu „Doamna Bovary“, apoi prin toate romanele mari ale secolului XX. Apar suprarealiștii André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, cu revolta lor profundă, avangardiștii de tipul lui Urmuz, Uranus, Marinetti, cu postmoderniștii textualiști, de tipul Virginiei Woolf, al lui William Gibson, Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu. Devin celebri compozitorii Richard Wagner, cu „Olandezul zburător“, „Lohengrin“, Gershwin, cu „Rapsodia albastră“, fenomenele muzicale reprezentate de Elvis Presley, Beatles, Michael Jackson, Madonna, Pavarotti, Plácido Domingo, Andrea Bocelli. Jules Verne prevedea, în secolul al XIX-lea, în „Parisul în secolul XX“, fața orașului din ziua de azi: „...funcționând potrivit sistemului Way, prin electrizarea unei rețele de mercur, candelabrele răspândeau o incomparabilă strălucire; ele erau legate prin fire subterane; în aceeași clipă, cele o sută de mii de felinare ale Parisului se aprindeau simultan.“

Trecutul comunităților românești se pierde adânc în vreme: unii cercetători spun că hiperboreenii ar fi fost localizați aici, unde se pot vedea Sfînxul din Bucegi și Babele. Regii daci Burebista (cca. 70-44 î.Hr.) și Decebal (87-106 d.Hr.) creează mari state militare, capabile să se opună puterilor vremii. Legende pomenesc chiar de o Romă veche, situată în spațiul românesc de astăzi. Mari personalități, învățați și eroi, se adună de-a lungul timpului pe pământul românesc: Publius Ovidius Naso (43 î.Hr.-17 d.Hr.), exilat la Pontus Euxinus, creștinătorii sud-dunăreni, Sfântul Andrei, Sfântul Niceta de Remesiana, Sfântul Ioan Cassianus, Dionysius Exiguus (Sfântul Dionysius Aeropagita, trăind între anii 470 și 545), în perioada formării poporului român, Gelu și Menumorut mai târziu, când procesul se încheiase, Dragoș, când începe etapa marilor



intemeieri a statelor românești. Mai târziu, se dezvoltă târgurile, cu tipografiile lui Coresi (n. ? - m. 1583) și ale așezămintelor religioase. Abia în secolul al XIX-lea, dincolo de mărturiile cronicilor, se dezvoltă literatura provinciei, prin fiziologiile lui Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu, prin scrierile memorialistice ale lui Ion Ghica și cele de călătorie ale lui Bolintineanu și Alecsandri, prin apariția romanelor „Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă” (1863), de Nicolae Filimon, „Viața la țară” (1898), de Duiliu Zamfirescu. Pe străzile orașelor mici se desfășoară toate revoluțiile, își fac intrarea diferitele armate sau din acestea fug boierii în timpul molimelor ori al campaniilor militare.

Spiritul societăților patriarhale subzistă și în vremurile de azi, butele sunt înlocuite de mașini cu motoare cu ardere internă, orașele sunt iluminate cu gaze sau electric, apar primele avioane, mai întâi cu pânze, ale lui Vlaicu, Vuia, „Neuport”, apoi, în perioada interbelică, „Hurricane”, „Tempest”, „Mosquito”, „Lightning P-38”, urmate curând de primele avioane cu reacție, de tipul „Messerschmitt 262”, pe scurt „Me 262 Nachtjäger”, „Me 163 Komet”, „F-86 Sabre”, „Tupolev”, „Concorde”, „B 2 B”, neștiutele „Vrile” antigravitaționale, inventate după unii prin anii 1940, și avioane hipersonice secrete, „Aurora”, apărând apoi, în cascadă, marile invenții, televiziunea, computerul, calculatorul, e-mailul, e-bookul sau unibookul. Se preconizează apariția holoteleviziunii, a holotelefonului mobil celular, a OZN-ului personal, cu propulsie pe bază de laser, a avioanelor transspațiale, de tipul X-43, apar sondele spațiale ionice ca **Deep Space One**, destinată a atinge meteoritul Braille. Numai omul, ca ființă biologică, a rămas același, dominat de o lentoare a acțiunilor, pentru că, în timp ce toate aparatele evoluează în jurul lui, de la pirogă la naveta spațială și la misiunile „Apollo”, uitate acum, sau la stațiile interplanetare internaționale, el are o viață medie de doar optzeci de ani, limitat de o chirurgie și o tehnică medicală minoră. După ce toți acești moși Goriot și doamne Bovary vor dispărea, târgulețele satului mondial, cum le place unor sociologi să le numească, vor fi reamintite cu nostalgie de oamenii viitorului, lumea de azi devenind vetustă și poetica lume de ieri. Dincolo de ceea ce spunea Konrad Lorenz în „Cele opt păcate vitale ale omenirii civilizate”: suprapopularea, pustiirea spațiului vital, întrecerea cu sine însuși, moartea

termică a simțurilor, decăderea genetică, sfărâmarea tradiției, receptivitatea la îndoctrinare, armele nucleare, dincolo de acest „bubbleing propagandistic” al societăților triumfaliste, se află realitatea biologică a vieții scurte, a neîmplinirilor umane, a eșecurilor repetate ale generațiilor. Și, așa cum începe **„Sfârșit de veac în București”** al lui Ion Marin Sadoveanu: „Acolo unde astăzi, în inima Bucureștilor, e o răscruce de străzi și tramvaie numeroase, pe la sfârșitul veacului trecut era o uliță abia însemnată, printre livezi și maidane rar împrejmuite, închipuite numai pe o singură latură, de-a lungul căreia se înșirau câteva locuințe răzlete”, așa își va începe cronica și istoricul viitorului, într-un posibil **„Sfârșit iluzoriu de veacuri în Temporalia”**: „Odată, într-un timp foarte îndepărtat, al capitalelor cu mașini dotate cu motoare termice de nichel, al orașelor cu imobile înalte ale lumii, numite zgârie-nori, cu afaceri importante și o viață aparent tumultuoasă, oamenii trecutului, mulți dintre ei bătrâni și bolnavi sau tineri, pregătindu-se să devină în vârstă, începeau o nouă zi. Clădirile muzeistice, spitalele supraaglomerate, acum relicve, și sălile de operații erau luminate de razele lăptoase ale unui soare galben. Și fiecare cetățean își începea, în fiecare dimineață, cursa contra cronometru, pentru dobândirea banilor, a mâncării și hainelor cotidiene... Pentru că viața era scurtă, de cel mult opt decenii, și leac împotriva acestui rapid desfășurător al ei nu se găsisese... În schimb, evenimentele se ordonau alene, de parcă timpul ar fi avut nesfârșită răbdare: totul venea urmând un plan precis, cariera, familia, cumpărarea unei case și a unei mașini, boli, moarte... Departe, corăbiile gigantice ale mărilor și ale oceanelor cu motoare Diesel și avioanele cu turboreactoare de pe aeroporturile cu piste de pătate de ulei se prăjeau încet la soarele necruțător din cer, tot mai puternic, din cauza slăbirii stratului de ozon... Iar și mai departe se vedeau reminiscențe ale naturii luxuriante de altădată, cu mulți evi înainte falnice, acum în ruină... Iar în miezul acestei naturi recalcitrante împotriva poluării, suna replica invariabil pitorească și de admirat, a provincialului de peste tot, îndemnând la somn: «De ce să transformăm atâtea vise în realitate, nimic nu se poate face împotriva legilor naturale ale vieții și morții, ale selecției naturale, nu e oare societatea noastră perfectă, fiecare lucru, eveniment sau ființă servind unui scop, în fond lumea e bătută în cuie, c'est la vie, n'est ce pas?!»”. (H.S.)



## ADDENDA

**Robert Bauval, Adrian Gilbert, 1994**

„Suntem bineînțeles, conștienți că 10450 î.Ch. este o dată mult prea îndepărtată pentru a interesa arheologii și egiptologii, dar descoperirile noastre îi sfidează să explice – sau să conteste – o evidență astronomică din ce în ce mai tulburătoare.

Cei familiarizați cu autorii clasici greci își vor aminti fără îndoială faimosul dialog al lui Platon intitulat *Timaeus*, în care dezvăluia tragicele evenimente relative la civilizația pierdută a Atlantidei. Istoria este raportată lui Platon de Critias, care declară că o știe de Solon, după o vizită a acestuia în orașul Sais din Egiptul de Sud. Preoții egipteni îi spusese lui Solon că un popor misterios venit dintr-un loc numit Atlantida ar fi invadat cea mai mare parte a bazinului mediteran cu vreo «nouă mii de ani» mai înainte și că amintirea trecerii lor se păstra prin Egipt. Dialogul *Timaeus* de Platon oferă un alt comentariu care se leagă de teza noastră sub forma unei declarații prin care sufletele oamenilor sunt stele și se întorc la stele când acestea mor. Platon spune că demiurgul a făcut suflete «în număr egal aceluia al stelelor și le-a împărțit în așa fel, încât fiecare suflet are propria lui stea... iar cel care-și va trăi viața ce-i este dată, se va întoarce în locul stelei sale pereche...”

„În vremurile care au precedat venirea lui Cristos, când Alexandria ocupa un rol de frunte printre cetățile lumii helenistice și cetățenii săi erau mari călători, existau șapte minuni a căror reputație o depășea pe toate celelalte și pe care oricine ar fi dorit să le vadă înainte de a muri. Șase dintre ele – grădinile Semiramidei din Babilon, statuia lui Zeus din Olimp, Templul lui Artemis (Diana) din Efes, mausoleul din Halicarnas, colosul din Rodos și farul din Alexandria – au dispărut în zilele noastre. N-au dăinuit decât piramidele din Egipt.

Aceste monumente extraordinare, care reduc construcțiile megalitice de la Stonehenge la proporții derizorii, au inspirat, de-a lungul secolelor, un soi de teamă respectuoasă. Ele se disting nu numai prin dimensiuni gigantice, ci și prin perfecțiunea geometriei lor. Chiar și astăzi, cu avantajele tehnologiei moderne, ar fi extrem de greu de a le crea o replică. În vremea Egiptului Antic, electrocarele, macaralele mobile, cablurile de oțel, scripetii mecanici nu existau. Simplele unelte de fier erau încă necunoscute. Oamenii nu aveau la dispoziție nici măcar un scripete ordinar, ceea ce nu i-a împiedicat să ridice munți de pietre, după ce le-au trasat amplasamentul în deșert cu o precizie de-a dreptul stupefiantă. Lucrul cel mai greu este, totuși, de a ști de ce le-au construit. De ce au hotărât oare egiptenii să înalțe piramide, de vreme ce, până atunci, după câte știm, n-au încercat ceva comparabil? De ce le-au împrăștiat în deșert, în loc să le construiască într-un singur loc?

Egiptologia contemporană nu are răspunsuri convingătoare la aceste întrebări. Luați orice lucrare despre acest subiect și veți găsi aceeași afirmație, adică faptul că piramidele nu aveau altă funcțiune decât aceea de a adăposti mormintele regale. Dar de ce ar fi construit egiptenii morminte de 147 de metri înălțime, când ar fi fost suficientă o simplă groapă în pământ? Ce motive aveau oare să facă un asemenea imens efort numai pentru a plasa acolo un cadavru? Chiar dacă se consideră că faraonii erau monarhi venerați încă din timpul vieții ca niște zei, ni se pare o imensă risipă de timp și de energie.”

**Daniel Schmidt, 2002**

„Încă din secolul XIX, două teorii apărau această idee. Lordul Calvin, în Anglia, susținea că viața a fost adusă pe Pământ sub formă de spor, de către un meteorit. În Suedia, un chimist pe nume Svante Arrhenius sugera că la originea vieții s-ar afla un spor provenit de pe o planetă dintr-un alt sistem solar care, traversând spațiul, s-a modificat și a ajuns pe Pământ. Cercetările lui Arrhenius mi-au fost de mare ajutor. Este savantul care a reușit să pună la punct conceptul de ionizare. În 1907, a publicat lucrarea *Lumi în formare*, unde descrie un univers în care viața hoinărește prin spațiu și din când în când colonizează noi planete. Sub formă de spori, cu mișcări dezordonate, ea se desprinde din atmosfera unei planete și apoi, datorită presiunii exercitate de lumina solară, călătorește prin spațiu [...] Când sporii ating suprafața unei planete, afirmă Arrhenius, se trezesc la viață activă și intră în competiție cu formele deja existente pe acea planetă, iar când ajung pe o planetă locuibilă, dar fără formă de viață, devin ei înșiși sursa vieții.”



## NICOLAE FILIMON

## Ciocoi vechi și noi

**NICOLAE FILIMON** (1819-1865). Proza-  
tor și publicist. Este primul scriitor realist din  
literatura română, utilizând descrierea exactă a  
unei epoci și a caracterelor ei, guvernată de un  
principiu moralist, potrivit căruia binele învinge  
răul. Destășoară mai întâi o activitate publicistică  
și de cronicar muzical, abia spre sfârșitul vieții  
orientându-se către literatură, cu lucrările „Esur-

siuni în Germania meridională” (1858),  
„Friedrich Staaps sau Atentatul de la  
Schönbrunn în contra vieții lui Napoleon”  
(1860), „Mateo Cipriani”, „Bergamo” și  
„Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de  
mahala” (1861). „Ciocoi vechi și noi sau Ce  
naște din pisică șoarici mănâncă” (roman  
original), apare la București în 1863.

**A. Primul roman realist:**

„Ciocoi vechi și noi” este primul roman realist din literatura română: Dinu Păturică se  
încadrează în tipologia arivistului, e un nou Julien Sorel din romanul lui Stendhal. „Roșu și  
negru”, folosind însă metode mult mai necinstite și mai brutale pentru escaladarea culmilor  
sociale. Romanul, balzacian prin structură, prin tipurile personajelor și prin viziunea scriitorului  
omniscient, cuprinde istoria unei noi pătri sociale, cocoțată în ierarhia societății prin fraudă, prin  
ruinarea și apropierea averii stăpânilor. Romanul lui Nicolae Filimon ne introduce într-o lume de  
început de secol al XIX-lea, crepusculară, plină de intrigi, de lupte pentru parvenire, duse în jurul  
unor acareturi, moșii și funcții ale unei țări pustiite, plină de oameni mercantili, cu porniri rapace,  
puși pe căpătuială prin orice mijloc, fără scrupule. Epoca fanariotă, ajunsă în roman la asfințit, este  
perioada cea mai lipsită de strălucire din istorie, fiind plină de jafuri, de masacre și lupte pentru  
putere dirijate din afara țării, din inima putredă a Imperiului Otoman.

**B. Structura romanului:**

Din punct de vedere structural, romanul conține 32 de capitole, o „Dedicatie”, un  
„Prolog” și un „Epilog”. „Prologul” chiar explică această predilecție a scriitorului pentru  
moralizarea unei întregi epoci corupte: „Nimic nu este mai periculos, pentru un stat ce vrea să  
se reorganizeze, decât a da frânele guvernului în mâinile parvenților, meniți din concepțiune a fi  
slugi și educați într-un mod cum să poată scoate lapte din piatră cu orice preț”. Titlurile  
capitolelor aduc, rând pe rând, în scenă, personajele principale, „Dinu Păturică”, „Postelnicul  
Andronache Tuzluc”, „Românul și fanariotul”, „Chera Duduca”, pentru a se opri apoi  
asupra pașilor spre mărire ai ciocoiului, apoi asupra decăderii acestuia: „Educațiunea  
asupra pașilor spre mărire ai ciocoiului”, „Ipocriții în luptă”, „Ce dai să te fac ispravnic?”, „Fă-te om de lumea nouă./ Să  
ciocoiului”, „O scenă dramatică”, „Cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n  
furi cloșca după ouă!”, „Din opincar, mare spătar”, descrie momentul în care Gheorghe,  
protap”. Epilogul, numit „Din opincar, mare spătar”, este ridicat la mărirea de mare spătar  
„fostul vâtaf de curte al postelnicului Andronache Tuzluc”, este ridicat la mărirea de mare spătar  
și caimacam al Craiovei, într-o ceremonie solemnă, el căsătorindu-se cu „Maria, fata banului  
C...”, care deși iubise pe Gheorghe cu multă pasiune, „preferase mai bine moartea decât o  
fericire trecătoare și dobândită prin călcarea îndatoririlor sale de bună fică”.

**C. Viziunea narativă:**

Ca viziune asupra epocii, romanul lui Nicolae Filimon amintește de Walter Scott, dar  
se depărtează de la un anumit punct de vedere. Dacă la scriitorul englez personajele sunt  
proiectate pe un fundal mitic, de operă romantică, creionate ca într-un sketch, în tușe puternice,  
în „Ciocoi vechi și noi” sensul demersului scriitorului este de a demitiza istoria, pentru că



epoca înfățișată se înscrie în sfera banalului, a lumii lipsite de perspective, supusă puterilor trecătoare, perfide și aservite numai interesului material. Filimon folosește surse istorice puține, iar încercarea de literaturizare a istoriei este, într-o oarecare măsură, inefficientă, personajele sale nefiind animate de idealuri înalte, ci de scenariile subtile ale unor intrigi financiare și de dobândire a puterii, în contextul bulversant al lumii fanariote. De aceea, în fața unei rapacități ieșite din comun a parvenitului de tip nou, a „ciocoilor noi“, Nicolae Filimon părăsește de multe ori ipostaza de scriitor obiectiv și de **narator omniscient**, declarându-și aversiunea directă chiar din „Dedicație“, cartea fiind adresată, pe un ton vehement, „domnilor ciocoi“, numiți „străluciți luceferi ai viciilor“, marcați de vini capitale: au „mâncat starea stăpânilor“, ridicându-se pe ruina lor, au furat „cu zvanțul din funcțiunile cele mici și cu miile de galbeni din cele mari“, sunt „putrăjunea și mucegaiul ce sapă din temelii și răstoarnă împărățiile și domniile“. Scriitorul oscilează astfel între povestire și discurs. Dacă ar fi să aplicăm schema lui Émile Benveniste, după care, în povestire, folosirea persoanei a treia înseamnă renunțarea la orice marcă autobiografică, iar discursul presupune un locutor și un auditor, romanul „Ciocoi vechi și noi“ reprezintă o împărțire savantă între **perspectiva naratorului omniscient** și **autonomia personajelor**, dialogând unele cu celelalte. Prin comentariul său, Filimon dezvoltă toate **atributele metatextului**: autorul nu este abstract, ascuns în spatele unui decor, ci e mereu prezent, devenind omniscient și obiectiv în momentul în care dezvoltă adevărate **tablouri-frescă** ale unui timp istoric bine determinat: „Ne oprim puțin din această narațiune ca să dăm cititorilor noștri o idee repede despre locul unde se afla palatul domnesc pe acei timpi și despre forma arhitectonică și alte amănunte originale ale acestui locaș“. O tehnică folosită de Filimon, existentă și la scriitorii din epocă, Eugène Sue, Fr. Soulié, este cea a **rapelului**, concretizată prin apariția unor insule de **continuitate narativă** cu scopul de a contura luminile și umbrele prezente în întregul text, trecerea de la un cadru al povestirii la altul: „Ne amintim că...“, „Credem inutil să amintim că...“. Secvențele narrative sunt manevrate de o parte de un maestru care schimbă cu artă **frame-urile**: „Până ce Păturică va găsi pe căpitan Urdăreanu, noi vom atrage băgarea de seamă lectorilor noștri asupra stării morale a trupelor lui Tudor Vladimirescu...“. Funcția metatextului este, în acest caz, și de dirijare a sensului narațiunii: „Era foarte trist pentru un om cugetător a privi cum aceste obiecte de mare preț treceau din stăpânirea boierilor, într-a ciocoilor procopsiți de dâșii, cari le cumpărau cu prețuri foarte scăzute și le plăteau cu banii furați de stăpânii lor...“. Câteodată, unele secvențe, cum este odihna lui Păturică în iatac, constituie un prilej pentru scriitor de a face meditații asupra acestei stări, în sensul poeziilor pașoptiste: „Acum vino tu, Morfeu, care închizi cu dulceață ochii plugarului ostenit de munca zilei și pe ai tinerei mume ce veghează lângă capul micului ei copilăș; veniți și voi, vise amăgitoare...“. Filimon creează acest statut de „extrateritorialitate“, el trecând mereu linia care separă personajele de naratori, într-o mișcare continuă, ca o suveică în războiul de țesut.

#### **D. Personajele principale:**

Capitolul I al romanului fixează **timpul evenimentelor** și aduce în prim-plan personajul principal, Dinu Păturică: „Într-o dimineată din luna octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană [...], un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării...“. Portretul personajului este alcătuit în maniera „fiziologiilor“ epocii, Dinu Păturică părând aici provincialul sosit în Capitală, cu o îmbrăcăminte care îi subliniază condiția socială încă modestă, „îmbrăcat cu un anteriu de șamalgea rupt în spate [...], cu picioarele goale băgate în niște iminei de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei“, dar cu trăsături ale feței ce trădează viclenia și ambițiile fără margini.



Întâlnirea cu marele postelnic este așteptată cu ardoarea unui vânător care își pândește vânatul: în fond, Andronache Tuzluc este cel pe care el trebuie să-l jefuiască mai devreme sau mai târziu. Este ceva mecanic în gesturile sale, calculat cu grijă: „Junele, a cărui atențiune era ațintită la cea mai mică mișcare ce se petrecea, auzi și el acest zgomot [...]; apoi vârî machinălicește mâna în sân și scoase un plic sigilat...”. În același timp, prezentarea sa îmbracă tonurile umilinței nemărginite: „Sunt Dinu Păturică, nemernicul fiu al preaumilitei voastre slugi, tretilogofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vătaf de curte al înălțimei-voastre...”. Scopul acestui servilism accentuat este pe măsura măririi la care personajul trebuie să ajungă: e o umilință fără însemnătate pentru niște ambiții fără margini. În comportamentul viitorului ciocoi se observă o **tendință de dublare** a personalității, masca exterioară ascunzând imensa ambiție lăuntrică, bine ascunsă, voința de propulsie în „înalta societate” a vremii.

Întâlnirea dintre Andronache Tuzluc și Dinu Păturică este un **joc al măștilor**: una este a fanariotului, care adoptă o poziție oficială, menită să-l protejeze de eventualele indiscreții, cealaltă a parvenitismului ascuns și rapace. Fanariotul a făcut avere pe vremea lui Caragea, având, la rândul lui, mare talent la „cele mai întunecoase intrigi” și lingușeli, vorbe dulci la urechea oricărui domnitor fanariot. Păturică este conștient că va face avere dacă va ști să-și ascundă intențiile cu grijă, fără a da de bănuț care sunt intențiile sale. Gesturile prădătorului de averi sunt studiate cu minuție: solicitantul pleacă până la pământ capul, înainte de a înmâna misiva din partea tatălui său. Văzând păstrăvii pe care bătrânul său tată îi trimisese și dorința lui de a fi numit aici, Tuzluc, nebănuind pericolul care îl reprezintă pentru el tânărul, îl angajează ciubucciu. Este primul pas al ascensiunii sale; norocul îi surâde: „...prin admiterea lui în serviciul postelnicului devenise proprietar pe prima literă a alfabetului fortunei”. Acum, camera în care se instalează nu este pe măsura intențiilor lui ascunse: „...dete o privire repede și disprețuitoare camerei sale [...], curagiu și răbdare, prefăcătorie și iușchiuzarlâc, și ca mâne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot”. Primirea în slujbă echivalează cu sosirea într-un tărâm al făgăduinței, unde personajul vorace este gata să-și înceapă munca de distrugere a „stării” boierului. Disperarea existențială a personajului se justifică numai dintr-un anumit punct de vedere: în epoca respectivă, singura posibilitate de parvenire era cea materială. Dinu Păturică, acest „Julien Sorel valah”, este un om pe care soarta îl împinge la gesturi extreme, după principiul „totul sau nimic!”.

#### **E. Ascensiune și decădere:**

Vârsta îi e prielnică lui Dinu Păturică pentru ascensiune: are douăzeci și doi de ani, iar „educațiunea” de ciocoi și-o desăvârșise pe moșiile pe care tatăl său „îngrijea” câțiva țărani amărâți: „mai știa, și încă foarte bine, să tortureze pe nenorociții țărani, puindu-le ouă fierbinți la subțiori și dându-le fum de ardei la nas, ca să le ia cea mai din urmă para din pungă”.

Învățătura de carte a lui Dinu Păturică este suficientă pentru scopurile propuse: cunoștințe slabe de greacă modernă, precum și „citire și scriere în limba românească”. Cuvintele folosite de ciocoi sunt exclusiv de origine elenă: „prodigalitate”, „eclogarion”, „gramatichi”, iar comportarea lui e adecvată unui mediu dominat de capcane: pe celelalte slugi le tratează cu respect, pe stăpân îl servește cu promptitudine și cu o afecțiune care îi dau garanția încrederii, pe vătaf îl lingușește de fiecare dată când se ivește prilejul. Odată stabilit făgașul ce trebuie urmat pentru a ajunge mare boier, Dinu Păturică pune în mișcare un scenariu complex, urmărit cu minuțiozitate.

El câștigă mai întâi încrederea vechiului ciocoi, apoi stabilește o modalitate de a „mânca” starea acestuia, lucru relativ ușor, fiindcă Tuzluc este vulnerabil, e un ciocoi de tip vechi, „o specie învechită”, care nu mai percepe exact relațiile cu oamenii din jur. El cade, astfel, în greșeala celor ajunși mult prea sus, lăsându-se păcălit de aparențele de care se folosea și el odinioară. Iar Dinu Păturică își ia ca aliat pe chera Duduca, personaj care încearcă, la rândul



ei, să pună mâna pe averea fanariotului, într-o manifestare de **personaje tipice**, care nu ies dintr-o evoluție lineară: din moment ce și-au stabilit un plan și repere temporale, destinul lor este previzibil, fără mari variații, încadrându-se în schema general-umană binecunoscută: ascensiune – strălucire – decădere. Chera Duduca se ocupă de „diamantice, șaluri și mătăsării”, iar Dinu Păturică de specularea moșiilor. Dragostea dintre cei doi este una interesată: dincolo de amor sunt țeluri mult mai mari, care îi țin uniți câtă vreme acestea se pot împlini. De altfel, ei constituie o pereche diabolică, strâns unită în răutăți și potlogării: „Zic că Dumnezeu sau dracul ne-a făcut pe unul pentru altul!”. Unicul lor țel este de a-l scoate pe fanariot, care își cheltuie banii cu craidonii de pe Cotroceni, „la silimet”, adică de a-l aduce în sapă de lemn.

În afacerile veroase ale protagonistului, de ruinare a stăpânului său, intermediar este chir Costea Chiorul, misit care se ocupă de tranzacții dubioase. Ascensiunea lui Păturică nu se lasă mult timp așteptată și el devine vătaf la curtea lui Tuzluc, fiind apreciat pentru mara osârdie pe care și-o dădea în creșterea averii boierești. Primul lucru pe care îl face noul năimit este de a ține o cuvântare în fața slugilor curții, gest ce se înscrie într-un comportament tipic celor proaspăt veniți la putere, asigurându-se de sprijinul celor din jur printr-o atitudine duplicitară: „Voi pedepsi – zicea el – fără milă pe toți aceia ce vor cuteza să înșele pe boierul măcar cu o para”. Este modalitatea de a se folosi de ceilalți pentru a-și ascunde interesele meschine. Trioul format de chera Duduca, Dinu Păturică și chir Costea Chiorul este unul diabolic, ei determinând ruinarea averii postelnicului Tuzluc. Se creează astfel o antinomie între ciocoi vechi, de felul lui Andronache Tuzluc, și cei noi, mult mai rapace și mai necruțători, speculând orice slăbiciune a celor dinainte, exploatând și schingiind țăranii cu sălbăticie. Astfel de practici barbare generează mișcarea populară care, ajunsă la Ghica-Vodă „cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n proțap”, cere detronarea ciocoiului.

Tactica folosită de noul vătaf este de a face să ajungă la urechile stăpânului dovezi de bună purtare, ceea ce îl apropie și mai mult de Andronache Tuzluc. În același timp, asaltul asupra averii boierului continuă: sub pretextul că trebuie luate măsuri drastice față de cei care strică moșia Răsucita, el merge să cerceteze administrarea acesteia și abuzurile arendașului. Dar întâlnirea cu țăranii are și alt scop: racolarea celor dispuși la a servi scopurilor sale, cum ar fi acei „jăluitoari exagerați cu figuri de adevărați hoțomani”. Dobândirea de averi se face ușor prin persoane corupte: Dinu Păturică declară că averea boierului fusese prost administrată și furată de arendaș, acesta scăpând de acuzație cu suma frumoasă de cincizeci de pungi de bănet. După o astfel de cercetare amănunțită, Păturică se întoarce la București cu o recoltă de două sute de pungi de bani, pe care le pune pe fundul sipetului.

O atmosferă provincială coruptă nu putea fi creată decât cu oameni corupți: într-o astfel de lume, totul se cumpără, mai ales marile funcții. Titlul unui capitol este sugestiv pentru corupția din mediul fanariot: „Ce dai să te fac ispravnic?” este replica favorită a avidului de bogăție din toate timpurile și epocile istorice. Iar în cazul lui Păturică, județul Teleorman, unul dintre cele mai bogate, este vândut cu două mii cinci sute de rubiele solicitantului. Capitolul „Fă-te om de lumea nouă/ Să furi cloșca după ouă!” este o radiografie a lumii corupte a timpului: Păturică și alți vătafi, cu nume semnificative, Tudor Ciolănescu, Neagul Chioflea, Vlad Boroboață chefuiesc cu marlă de contrabandă. Descrierea mesei orientale este redată cu lux de amănunte: la masă se servește „ciorbă de știucă fiartă în zeamă de varză cu hrean [...], mihalți și păstrăvi rasol, muiati în oțet și untdelemn [...], cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măsline și foi de dafin, cu crapi impluți cu stafide și coconare și alte felurite mâncări care se ziceau în vechime bucate cu cheltuială”. Dinu Păturică ține o adevărată lecție celorlalți vătafi despre modul în care se poate fura din starea stăpânului: nu se mărește prețul, pentru că bucatele au „nart” fix, ci se scrie mai puțin în tabela de cumpărături. Se ține o gestiune dublă, cu o socoteală dreaptă și o socoteală încărcată, pentru „stări mari, ca să scăpăm de slugărie.” Pentru noii ciocoi, boierii sunt o povară, din care se pot obține, însă, avantaje: „Ei au moșii și nu le



cunosc hotarele, nici venitul ce poate să dea pe tot anul. Au vii, fără să le știe numărul pogoanelor; au zalhanale, heleștaie, livezi de pomi și câte altele de felul acesta, pe care le arendează pe nimic. Dar arendașii, nemulțumiți cu un câștig de sută la sută, scos din spinarea țăranilor, dărapână pădurile și acaretele moșiilor, ba de multe ori înstrăinează chiar din pământul moșiei."

Tuzluc, reprezentând tipul înșelatului în arhitectura socială a romanului realist, află în ultimul moment de complotul lui Dinu Păturică și al Cherei Duduca, atunci când este prea târziu, în momentul nunții lor ținută și aceasta, ca toate celelalte acțiuni complotiste, în mare secret, la ora douăsprezece din noapte, la biserica Lucaci. Graba fanariotului de a împiedica nunta nu folosește însă la nimic; starea postelnicului este pe măsura furiei și surescitării extraordinare la care este supus: „Fața sa, de fel brună, devenise întocmai ca a unui faur de fier din cauza prafului ce se pusese pe dânsa în grozava alergare“. Are loc chiar o luptă între el și preoții care cereau cununia, soldată cu renunțarea fanariotului, prea obosit de încercările prin care trece. Acesta este **sfârșitul** lui, **ieșirea din scenă**, în restul vieții fiind marcat de dambă, boală datorată acestui tragic eveniment. Căderea personajului de pe firmamentul social strălucitor se înscrie în evoluția așteptată a evenimentelor: atât ciocoi vechi, cât și cei noi, urcând prea repede treptele măririi sociale, se prăbușesc repede și cu mare zgomot. Există și un moment când corupții noi devin vechi, locul primilor fiind preluat de alții mult mai versați. Eliminarea personajului devenit, ca urmare a conjuncturii sociale, vulnerabil, urmează **regulile junglei** sau poate ale vechilor regi din pădurea Dianei: regii bătrâni sau nevolnici sunt eliminați în favoarea celor mai tineri și mai puternici. Grotescul situației, prin esență baroc, exacerbează pasiuni prea mari pentru mize prea mici. Dacă Dinu Păturică este un **personaj realist**, cu o **evoluție continuă**, boierul cel vechi se află deja la capăt de drum, lipsit de energie pentru un nou început: lumea lui, creată pe baza unei utopii sociale, s-a prăbușit.

Deși Păturică se poate descurca în mediul ciocoiesc, fiind viclean, el nu evoluează, așa cum nu evoluase nici Tuzluc, neputând înțelege cadrul politic general, și din cauza aceasta va pieri. Greșeala capitală, expresie a ticăloșiei extreme, este aceea de a se alătura mișcării eteriste, căreia i-l predă, prin trădare, pe Tudor Vladimirescu. Trecerea dintr-o tabără în alta, instabilitatea care îl determină să fie prezent în ambele tabere, constituie cauze care îi aduc pieirea. La agravarea situației contribuie și destinul, blestemul tatălui, care nu este primit în palatul noului îmbogățit, fiind aruncat pe scări. Domnul Ghica, urmând în scaunul țării după Tudor Vladimirescu, este informat despre toate tâlhăriile săvârșite de Dinu Păturică, arivistul fiind trimis la ocnă și sfârșindu-se din viață după șapte luni. O ciudată simetrie a romanului face ca personajele negative să se întâlnească într-o scenă simbolică, prin fața stâlpului infamiei de care era ținut chir Costea Chiorul trecând două procesiuni mortuare, a lui Andronache Tuzluc și a lui Dinu Păturică. Chera Duduca avea să-și găsească sfârșitul în Dunăre, aruncată de noul soț, pe care îl înșelase. Scriitor moralist, Nicolae Filimon își răsplătește personajele pozitive: banul C. este tipul boierului pământean, cu dragoste de țară, a cărui fiică, Maria, se căsătorește cu Gheorghe Serdarul, toate acestea fiind o replică simetrică, în latură pozitivă, a personajelor demonice pedepsite la sfârșitul romanului.

Nicolae Filimon abordează astfel profilul arivistului versatil, adaptat tuturor împrejurărilor pentru profitul personal: tipologia ciocoiului este universală, purtând nume diferite de-a lungul epocilor istorice. În epoca lui Lăpușneanu, un astfel de personaj este Moțoc, care încearcă să profite de pe urma tuturor domniilor. După romanul „Ciocoi vechi și noi“, în literatura română tipul arivistului dobândește câteva identități semnificative, unele memorabile: Tănase Scatiu, din romanul „Viața la țară“ (1894), de Duiliu Zamfirescu, Lică Trubaduru, din „Concert din muzică de Bach“ (1927), de Hortensia Papadat-Bengescu, Stănică Rațiu, din „Enigma Otiliei“ (1938), de G. Călinescu, Iancu Urmatecu, din „Sfârșit de veac în București“ (1944), de Ion Marin Sadoveanu.



Aglomerarea barocă de situații și detalii ale vieții cotidiene, combinată cu o întoarcere către personajele romantice, dominate de pulsuni extreme, în perspectiva unei metatextualități moderne, face din „Ciocoi vechi și noi” un roman realist profund, cu note de proiecție spre modernitate, prin intervenția directă a autorului omniscient în comentariul textului. Romanul poate fi considerat și unul istoric, prin abundența de imagini și prin „fotografierea” *frame by frame* a personajelor, a interioarelor, a îmbrăcămintei și a mâncărilor, a petrecerilor. Imaginea unei lumi în derivă se completează cu multiplele modalități de petrecere a timpului liber, ilustrate în capitolul al XV-lea, „Scene din viața socială”, cu ieșiri la iarbă verde, plimbări pe Podul Mogoșoaiei și la Târgul de Afară, cu mese la grădinile lui Scufa și Belu, cu jocuri de cărți care goleau pungile cu mahmudele ale prințului Caragea și ale boierilor îmbogățiți pe spinarea săracilor. Aflat la confluența dintre romantism și realism, Nicolae Filimon încearcă să construiască romanul cu arhitectură totală, un film mișcat al diverselor evenimente istorice și al vieții unei galerii ample de personaje, recrutate din cele mai diverse medii sociale și politice. (H.S.)

## Concepte operaționale

**VIZIUNE NARATIVĂ.** Între personaj și narator se pot stabili trei tipuri de viziune narativă:

1) **Naratorul > personaj** (viziune din „spate”). Naratorul știe mai mult decât personajul, este omniscient, poate pătrunde în mințile personajelor, redă reacțiile acestora, poate observa simultan mai multe evenimente. Această situație se întâlnește în romanul de tip obiectiv.

2) **Naratorul = personajul** (viziune „împreună cu”). În această situație, specifică de regulă romanului subiectiv, naratorul știe tot atât cât personajele; el nu poate găsi o explicație pentru evenimente înainte ca personajele însele să o găsească. Naratorul poate folosi unul sau mai multe personaje, identificându-se cu privirea acestora. Narațiunea poate fi la persoana întâi sau a treia. În acest caz, ele devin **personaje-reflector**.

3) **Narator < personaj** (viziune din „afară”). Naratorul știe mai puțin decât oricare dintre personaje. El scrie numai ceea ce vede și aude, dar nu poate pătrunde în conștiința nici unuia dintre ele. (H.S.)

**FIZIOLOGIE.** Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *physiologie* (cf. gr. *physis*, „natură”, *logos*, „vorbitură”). Specie literară care constă în observarea obiectivă a unui personaj tipic, a unei situații semnificative. „Prologul” din „Ciocoi vechi și noi” este „o fiziologie”, în sensul pe care l-au dat M. Kogălniceanu și C. Negruzzi acestui termen, adică o „fișă morală”, un portret psihologic.

Literatura europeană a primei jumătăți de secol al XIX-lea cultivă și fiziologiile, exemple fiind „*Physiologie du mariage*”, de Honoré de Balzac, „*La physiologie du provincial à Paris*”, de Pierre Durand, „*La Physiologie du poète*”, de Edmond Textier. O tendință a vremii este și scrierea unui „romant d-obiceiuri”, reliefând transformările din epocă sau fotografiind moravuri și societăți, de pildă cea franceză, în „*Comedia umană*” a lui Balzac. Din punctul de vedere al atitudinii auctoriale din paginile romanului, Nicolae Filimon face distincție între boierul de viță veche, cum este Banul C., și postelnicul Andronache Tuzluc, un arivist, în esență un sanariot profitor. La Nicolae Filimon este prezent un „poporanism *avant la lettre*”, personajele negative fiind trimise acolo unde se cuvine: Dinu Păturică ajunge la ocnă, Andronache Tuzluc înnebunește, iar Chera Duduca este înecată în Dunăre.

Pe lângă alte fiziologii din literatura română, de pildă „*Fiziologia provincialului*” (1840), de Costache Negruzzi, și „*Fiziologia provincialului în Iași*”, de Mihail Kogălniceanu, textul lui Nicolae Filimon prezintă portretul cel mai întunecat, în culorile cele mai sumbre și în liniile cele mai dure. Ciocoiul nu este un personaj tipic numai al societății românești, ci poate fi întâlnit în orice țară, având aceleași trăsături, de „om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită”. Ciocoiul este un om însetat de parvenire, de spoliere a averii celui alt și în continuare scriitorul înfățișează ipostazele succesive ale îmbogățirii lacome, fără margini. Ciocoi sunt „vulpi cu două picioare, care întrec în ipocrizie și vicleșug” personajele din fabule, încât la douăzeci de ani „știu foarte



bine cum se fură cloșea dupe ouă fără să cârâie". Cei mai mulți se ridică dintre slujile din casele boierești, lor le cad victime chiar stăpânii prea creduli, pe care îi studiază cu atenție și cărora le speculează toate slăbiciunile, până îi aduc în sapă de lemn. Omul îmbogățit prin furtisag nu se satură niciodată de avere și de aceea caută noi mijloace de dobândire facilă a acesteia: o căsătorie de convenție, cu o soție de familie bună, având zestre mare, folosită ca trambulină spre noi trepte sociale, eventual urcarea pe scara politică a oamenilor de stat. Pentru aceasta, ciocoiul are toate calitățile demagogiei innăscute, putând trece oricând de la o doctrină politică la alta, fiind lipsit de simțul dreptății al omului onest, disprețuind dragostea de patrie, libertatea, egalitatea, devotamentul, dar vorbind ipocrit în numele lor. La români, ciocoiul, parvenitul este cu atât mai feroce, cu cât „lumina adevăratei civilizațiuni n-a răsipit încă norii cei groși ai ignoranței și ai depravațiunei” de tip fanariot. „Prologul” lui Nicolae Filimon este astfel un rezumat, un program al întregului roman. (Gh.S.)

#### ADDENDA

G. Călinescu, 1941

“Prin temă Ciocoi vechi și noi e un mic roman stendhalian [...], iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. De altfel, și opera lui Balzac este plină de parveniți, de ambițioși, însă Filimon se complăce în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete și exploziile ambiției. Oricât ar fi de enormă comparația, Păturică nu este un simplu și vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzațiile vieții...”

Paul Cornea, 1985

“De la o vreme încoace se face puțin caz de referențialitatea textului. Ceea ce importă e credibilitatea, nu atât producerea unui loc real, cât înrădăcinarea povestirii în spațiul mental în care ea devine posibilă. Își face însă drum – lucrul e tot mai frapant – și o tendință opusă, ieșită probabil din conotația de frivolitate atribuită literaturii, constând în refuzul invenției, al oricărei invenții, în preferința acordată genurilor non-ficționale (memoriile, reportajul politic, biografia documentară etc.). În raport cu această dublă atitudine față de realitatea factuală, una de transcriere literară, cealaltă de transcriere literală, procedura lui Filimon e, în același timp, foarte vetustă și extrem de modernă: vetustă, fiindcă se servește de ficțiune sub o ipostază acuzat romanescă și restituie istoricitatea printr-o suprasignificantă descriptivă, recurgând mai puțin la sugestie ori la *raccourcis*-uri – modernă, fiindcă integrează textului documente autentice, suprimându-i parțial literaritatea.”

Manualul ART

## ION LUCA CARAGIALE

### Repausul dominical

„Amicii” din schițele lui Caragiale, personaje tipice, fără nume sau uneori numindu-se numai Costică sau Mitică ori, și mai simplu, evoluând spre litera nominală, M(ache), L(ache), N(ache), T(ache), P(ache), Stas(ache), aflați într-o deambulație perpetuă pe străzile și prin bodegile Bucureștiului, își încep „repausul domenical” încă de joia, nimerită a fi, în această narațiune, chiar zi de sărbătoare, a sfinților împărați Constantin și Elena: „Joia trecută, 21 mai, neavând treabă, mă plimbam încet pe Calea Victoriei, pe la șapte seara, privind la forfoteala aceea de calești, birji, automobile – ce mulțime! ce eleganță! ce belșug!... cum rar se vede chiar în orașele cele mai prospere”. Naratorul, un hâtru și lucid „nenea Iancu”, are chiar o reflecție pe teme sociale: „...cine or fi aceia care au seornit de la o vreme că-n țară e sărăcie, că s-a scumpit traiul și că suntem amenințați de o criză agricolă? ce moștangii!”.

Vremea nu este, totuși, de a medita asupra dramelor sociale, ci e a petrecerilor de sfârșit de săptămână, cele mai reușite fiind, fapt demonstrat, nu cele programate din vreme, ci acelea inopinate, inventate pe loc, cu „amici” întâlniți întâmplător pe stradă, cum este acest Costică Parigoridi, care și-a trimis familia în provincie și el moare de „plictis”, ba chiar crede că



ar putea fi împins până la sinucidere, într-o capitală cu toate prăvăliile închise, aflată într-un „afurisit” repaus duminical. Ceata de petrecăreți se constituie aleatoriu, de la fiecare colț de stradă fiind recuperat câte un „amic” ce poate contribui, și el, la salvarea de la sinucidere a lui Costică: „Pornim amândoi la vale. Pe drum, Costică, privind la obloanele prăvăliilor, bombănește mereu... În dreptul lui Capșa, întâlnim pe alt prietin; îl luăm, fără vorbă multă, ca de rechiziție; la răspântia bulevardului, încă doi; îi înhățăm; în dreptul legațiunii rusești, încă unul; e prizonier... Curios lucru! toți foarte plictisiți de repausul duminical; și cu cât banda sporește, cu atât dispare plictiseala!”.

Caragiale reconstituie o hartă exactă a locurilor de petrecere din Bucureștiul sfârșitului de secol al XIX-lea. Prietenii ajung mai întâi în Covaci, la Iordache, unde, pentru eliminarea plictisului și prevenirea sinuciderii, consumă, timp de cinci ore, „Aperitive, 18 : baterii, 8 ; șampanii, 12, și 22 pachete de regale... și 5 rânduri de marghilomane”. După epuizarea acestor rezerve, „amicii” iau trei birje, Costică și „nenea Iancu” trec prin Șelari și prin Lipscani, pe Bulevardul Colței și ajung la Șosea, la Lăptărie: „Aerul de la Șosea ne face mult bine. Ajungem la Lăptărie. Plin!

Acolo, cei patru amici, care au sosit, prin Calea Victoriei, înaintea noastră, ne așteaptă; ei nu puteau crede că i-am trădat ca niște lași.”.

Ieșind de la Lăptărie, grupului i se mai adaugă „un cetățean” turmentat, care „șade jos pe marginea trotuarului și nu vrea să se scoale, cu toate insistențele sergentului.” Omul este „un excelent culegător tipograf, om în vârstă și foarte cumsecade”, „om serios, tată de familie”, aflat și el însă în „repaos duminical”. Remediul pentru starea lui ar fi „un jvarț cu cognac fin... nu știi ce bine ți-ar face...”, dar hotărâsc cu toții că mai bună este ciorba de burtă, „schembeaua”, care se găsește lângă halele din centru: „Adevărul e că schembeaua dreasă bine, cu puțin ardei roșu. este, la ocazie, superioară cafelei cu cognac fin – drege... lucru mare!”.

După acest inedit „repaos duminical”, pentru tipograf, om cu slujbă, care între timp dispăruse și revine „spălat și dichisit”, bărbierit, ziua de lucru își reia cursul obișnuit:

„— Eu — răspunde omul nostru — mă duc la atelier... După repausul duminical, începem la șapte... Sunt șef de echipă, nu pot să fac blau.

S-a scuzat dacă ne-a făcut cumva vreo necuviință, ne-a mulțumit frumos de cinstea ce i-am făcut și a plecat la treaba lui.”.

Cei care mor de plictis și-au văzut mai departe de chef, într-o paradoxală (pe) trecere a timpului: „Noi — am dejunat — mai devreme — la Lăptărie — până seara.”. (H.S.)

Manualul ART

## G. CĂLINESCU

### Cartea nunții Lola, Dora și Medy

Fragmentul selectat în manual face parte din capitolul „Lola, Dora și Medy” din romanul „Cartea nunții” (1933) și descrie o zi din viața lui Jim Marinescu, personaj cu orientări moderne asupra vieții, puse în contrast cu atmosfera din „casa cu moli” a mătușilor sale: „A doua zi Jim sări în sus, deșteptat de coteodăcitul alarmat al găinilor, speriate cine știe de ce. Ceasornicul de pe scrin, uitat cu limba muzicii la ora nouă, cânta mărunț din țiteră prăfuitul vals.” Ca unui personaj mitic, dimineața îi dă lui Jim puteri noi: „Jim se simți sănătos și tânăr ca un arc. De bucuria pe care soarele i-o aprindea în artere, făcu o săritură athletică peste tablă de fier a patului și căzând în fața oglinzii emise din toată adâncimea gâtului, baritonând, primele note ale marșului din Aida.”



Jim încearcă apoi să facă exerciții așa cum văzuse într-o revistă la modă: „Nu era închipuit și nu se credea frumos, dar un instinct de conservare fizică îl făcu să-și umfle bicepșii și coșul pieptului și să fandeze plastic cu piciorul drept înainte, pentru a obține maximul de volum al pulpei. Era îmbrăcat americaneste într-un combinezon de crep, ceea ce-i dădea aerul unui sportiv. Ca să-și atenueze puțin trepidația sângelui, începu să facă figurile gimnastice din *Mon système*“. Scaunele din „casa cu molii“, improvizate ca aparate de gimnastică, sunt așa de vechi, încât troznesc din încheieturi, iar din covoare se ridică un praf preistoric: „Când vru să se așeze pe spate, spre a încerca în aer suplețea picioarelor, praful din covoarele vechi ale tantei Magdalina îi înecă răsufarea. Vru să-și încerce puterea brațelor rezemându-se cu toată greutatea trupului pe speteaza unui scaun, dar acesta trosni așa de tare, încât, spre a evita un accident, Jim renunță și se mulțumi să boxeze arcurile desfundate ale canapelei și pernele din pat.“

După acest exercițiu, Jim încearcă să se spele, lucru imposibil, pentru că în casă nu se găsesc dușuri, ci numai un lighean și simple ibrice cu apă, motivul, exprimat de tanti Ghenca, fiind al conservării tradițiilor: „Iaca și bunicul au trăit și fără baie în casă și a fost bine.“. În cele din urmă, cere babei Chiva spre stupefacția acesteia, să-i aducă o stropitoare cu apă, improvizând un duș rudimentar: „Puse ligheanul în mijlocul casei, acolo unde covorul i se părea mai prețios tantei Magdalina, intră cu picioarele în el, se dezbracă de combinezon și, ținând stropitoarea cu mâinile întinse deasupra capului, lăsă să-i curgă peste față, ceafă și de-a lungul trupului firele reci ale apei.“. Efectele sunt dezastruoase: „Apa căzută mai toată pe jos se îndrepta în râuri repezi pe sub pat și scrin, și din cauza udăturii dușumeaua mirosea a colb plouat.“. Jim se îmbracă apoi în costum „Burberry, a cărui culoare aspră de frunză uscată îi dădea o siluetă foarte londoneză“, dar mai comite o „crimă“ la adresa lui tanti Magdalina, încheindu-și șireturile de la pantofi „în inima fotoliului dezaçordat“.

Nici sufrageria, „refectoriul“, cu „pahare cu resturi de lapte, cești de cafea, fărâmaturi de cornuri și pâine prăjită risipite pe masă“, nu-l încântă pe Jim, cu toate că „șalul turcesc de pe perete, iataganele și un dulap de nuc dădeau încăperii oarecare eleganță arhaică“. Jim dorește altă imagine, modernă, occidentală: „o *table à roulettes* din planuri de cristal gros, în boluri și recipiente masive și cu tacâmuri neprevăzute și decorative ca niște instrumente chirurgicale. Voia, firește, o subretă în stilul mobilei: tunsă mărunț, cu fața ovală de porțelan de Saxa, în uniformă de satin fin negru și cu ciorapi negri așa de metalici, încât mâna să alunece cu gândul pe ei ca pe rezemătoarea de nichel a fotoliului.“. În locul acestei imagini apare însă baba Chiva, care are un „un pahar de lapte cu cafea, pe care scria „*Souvenir din Călimănești*“. Acesteia îi explică Jim că ar vrea să fie servit într-un stil mare: „.... când o să fiu eu servit cu mare ceremonial pe platouri de argint: sandwich-uri savant combinate de barmani în smocking și subrete în lamé, după rețete de laborator, bunăoară:

*Chargez la tartelette avec du jambon en morceaux; remplissez avec de la fondue, cayénées; gratinez à la salamandre. Laitance de harengs salé hachée avec des noix et de la pomme reinette.*“.

Deși automobilul este o noutate în epocă, mașina lui Jim este, iarăși, un accesoriu ce nu se încadrează, prin aspect și vechime, în modernitatea vremii: „Jim sorbi laptele dintr-o înghițitură, râzând, și trimise pe babă să-i aducă cheia lacătului de la magazie. Când avu cheia, o luă spre fundul curții, unde lângă cotețele de păsări se aflau trei șoproane închise cu porți late, prevăzute cu mari răsufători. Unul din ele servea drept hangar «mașinii» sale. Trase cu zgomot ușa grea și privi din prag înăuntru, unde între mormane de lemne de fag pentru foc staționa un minuscul «Peugeot» prăfuit. Abia apucă să pună mâna pe clanța cupeului, și o cloșcă năpârlită țâșni de pe fotoliul de piele, umplând curtea de vaiete și cotcodăceli. Jim aruncă cu un lemn după ea și scoase din inima caldă încă a pernei trei ouă gălbicioase și mânjite.“. Mașina este „o hodorogitură lovită și zgâriată“, cumpărată de la un prieten „pe nimic și în rate“, care însă „mergea mărunț ca o broască-țestoasă, ieșea nevătămată din hopuri și se hrănea cu benzină



puțină". Tânărul o inspectează, o lubrifică, verifică pivotarea roților într-o parte și în alta, apoi pornește la drum, dărâmand „un leandru înfipt într-un hârdău la ușa tantei Caterina.”

Jim visează la o mașină mai bună: „Ah, gândea Jim, de-aș avea un «Sport» elegant, un Renault măcar, un Mercedes Benz tip «Stuttgart 260», un Stoewer 8 cilindri tip kabriolett, ori un Graham-Paige, galben, enorm și turtit ca o șalupă, alergând silențios pe asfalt, *sans bruit et sans heurt*.”. În imaginația sa, Jim se vede în ipostaza prințului de Walles la bordul unei limuzine: „Și se vedea înfundat aproape cu totul în moalele capitonaj, monoclat sub pălăria de fetru gri și manevrând neglijent volanul, cu o mână vârată pe jumătate într-o mănușă «Nicolet». La pârâitul surd al pneurilor, fetele ar fi întors capul cu invidie, dar el le-ar fi privit flegmatic, ca prințul de Walles.”. Visul i se destramă, desigur, la prima intersecție: „Tocmai când îi era visul mai dulce și mașina Graham-Paige se transformase într-un Sumbeam de curse, verde și lung ca o torpilă, un stop îi tăie calea și un agent de circulație imită cu emfază înaintea sa niște semnalizări savante de polițist german. Frână scurt și rămase între celelalte automobile, ca un cărucior de copil printre locomotive Maffei.”.

Bucureștiul arăta cu totul schimbat față de cum îl știa în urmă cu trei ani, construcții moderniste presărând „orașul cu punți de vapor și cuburi albe.”. Se construiseră clădiri noi, Palatul Asigurării Generale, ca un „masiv de sare babilonică”, „palatele Ciclop și Lido”, Palatul Societății de telefoane, care dădea străzii o aparență de Broadway. Automatul „Presto” pare un edificiu suprarealist: „Coloanele de aluminiu, decorațiile pe sticlă, mesele de cristal, scaunele de nichel păreau piesele unui laborator luxos. Îndărătul unor sicrie mari de sticlă, aburite de intestinele unui frigider, grațioase infirmiere în uniforme verzi împărțeau în boluri groase felurite licori. Jim se opri în fața unei etuve de porțelan și metal emailat în care se conservau câteva varietăți de înghețată. Prezintă grațioasei subrete fișa, și aceasta, luând între degetele ei subțiri, cu unghii lăcuite, un instrument de metal semănând a lingură sferică și a forceps, îl introduse într-o urnă congelată, închisă ermetic, ca un safe. Bolidul de gheață nu i se păru însă lui Jim la înălțimea recipientelor ce-l conținuse, dar spre a privi cât mai mult în ochii albaștri ai subretei, îl consumă încet, rezemat de aripa de sticlă a contoarului.”.

Apoi, Jim îi dă telefon domnișoarei Dora Schulz, al cărei tată, medic, era austriac de origine, și începe să imite glasul spicheriței de la postul radiofonic:

„— A-tențiune! Se transmite salutări de la Jim prin doză electromagnetică!

— Jim! Ce bine-mi pare, ce bine-mi pare! se auzi glasul afectuos al fetei, și un zgomot surd de tropăituri pe dușumea. Vino la patru la Lola! Neapărat! Vine și Medy! [...]

Apoi ieși din bar, se urcă în mașină și porni vesel spre bulevard, încercând să concureze în viteză cu un tramvai electric.”. (H.S.)

Manualul ART

## ZOE CANTACUZINO

### Amintiri din ziua a șaptea

Interviul Titei Chiper cu Zoe Cantacuzino, descendentă a unor familii și personalități ilustre, are aerul evocator al lumilor pierdute, atât ca urmare a trecerii anilor, cât și din motive politice. Zoe Cantacuzino și-a petrecut o copilărie fericită la conacul de la Cioceni, evocat într-o primă secvență, „Nostalgia Cricovului”, la imaginea căruia revine cu insistență în amintirile sale, dar a fost nevoită, după război, în regimul comunist, să parcurgă o pantă abruptă a destinului, ajungând la „munca de jos”, lucrând, pentru o vreme, în calitate de croitoreasă (pentru că avea mașină de cusut!), la cooperativa „Drum nou”, de unde a și fost concediată, din motive politice, de către o vigilantă „șefă de cadre”.



„Ziua a șaptea”, sintagmă cu sugestii biblice, este, în lumea profană, ziua de odihnă de vacanță, cu aerul de libertate pe care îl dă cunoașterea unor noi locuri, persoane sau oameni. Pentru Zoe Cantacuzino, spațiul libertății a fost, în copilărie, pe valea Cricovului, în Prahova, la moșia din Cioceni, preferat oricărui locuri, mult mai impresionante și renumite. „Când ne-am făcut mai mari, nu prea înțelegeam de ce puteam să ne placă atâta «plajă» de acolo. Mai ales că înainte să ajungem la Cioceni, ne duceam un timp la mare, la Carmen Sylva, la pensiunea Movilă. [...] După ce stam cât stam la Sinaia, plecam la Cioceni, în adevărata vacanță. Acolo eram de capul nostru, eram fericiți.”

Viața în mediul urban, între zidurile orașului, avea și ea farmecul ei, dat de multiplele evenimente ce aveau loc într-o casă mare, cu invitați de seamă. Locuința doamnei Cantacuzino era situată pe strada Aurel Vlaicu, o casă cu „grădină mare, teren de tenis, piscină”. Aici era întotdeauna lume, veneau Miti Gerota, Georges Cantacuzino, Mica Mehedinți, fiica lui Simion Mehedinți. Mari personalități științifice, ca Simion Mehedinți și Dimitrie Pompei, le „pisau” pe fete cu întrebări de geografie și de matematică, moment pentru care ele își luau măsuri de precauție: „fugeam din vreme, ne ascundeam prin pomi, era o întreagă poveste până ne prindea și ne aducea în fața lor”. Personaje agreeate de Zoe Cantacuzino erau Titu Maiorescu și Miron Cristea, viitorul patriarh, care o alina pe sora Zoei, Didi, pentru singura poezie din viață, scrisă la șase ani, cu versuri de felul „Floricea vieții mele/ Am venit să mor cu tine”.

În altă secvență, „Neprevăzutul fiecărei zile”, sunt povestite întâmplări dintr-o excursie la Istanbul, la care participă Zoe și Michi Cantacuzino și toată „Goleșcăriu” tânără, adică membri ai familiei Goleștilor. Crezând că vremea va fi frumoasă, călătorii nu și-au rezervat locuri în cabine, rămânând în șezlonguri pe punte. Furtuna a fost însă atât de mare, încât chiar coșul vaporului se răstoarnă, iar Michi, singurul mai zdravăn dintre ei, se îndeletnicea cu așezarea în șezlonguri a celorlalți, amenințați să cadă de pe puntea vasului. La întoarcere însă, drumul a fost frumos, iar căpitanul foarte drăguț, astfel că amintirile au fost plăcute și multe, ca pentru un an întreg.

Ideea de bază este că, din copilărie, „îți rămân în minte și fleacuri sau întâmplări care doar pentru tine par vesele”. O astfel de întâmplare este vânătoarea de dropii, la care sunt luați, după multe și mari rugăminți, și Zoe și fratele ei, Bibi. Vânătorii mergeau pe burtă pentru a nu fi observați de păsări, la fel și copiii. Însă, la un moment dat, aceștia se plictisesc de atâta mers, se ridică în picioare și, când îi văd pe ceilalți, oameni mari, târându-se pe burtă, izbucnesc în râs și compromit întreaga vânătoare, faptă pentru care sunt strașnic certati acasă.

O altă moșie pe care o vizitează Zoe este Maxut din Moldova, parte de moștenire a mamei din moșia Ghica-Deleni. Casa fratelui bunicului era impunătoare, un „palat de piatră maiestuos, dar cam sumbru”, în timp ce casa bunicului este cu totul diferită, „veselă, plină de flori”. La Maxut, în schimb, pasiunea cea mare a celor prezenți este vânătoarea. Prințul Nicolae este tânărul cel mai bine văzut de Zoe, el fiind „foarte bine, rasat”. Zoe o revede pe prințesa Ileana după 1989, când se întoarce în țară cu avionul, fiind apreciată ca „ultima prietenă din copilărie”. La Maxut se făcea întotdeauna o masă lungă, la care se așezau cu toții, la aceste ospete matinale prințul mâncând întotdeauna mămăliguță cu lapte. La un moment dat, la Carmen Sylva este întâlnit „un băiețel palid, timid, care se juca la mare”, ce exersa la pian mai întotdeauna în casă, chemat fiind mai totdeauna de pe plajă de tatăl lui. Copiii își dau seama că a exersa în timpul vacanței este o obligație aproape insuportabilă, așa că îl cheamă afară, la un pian în spatele căruia se afla un scaun cu câteva cărți pe el, pentru a fi mai înalt, întrucât copilul „arăta foarte mic”. Nu era altul decât viitorul pianist Dinu Lipatti.

Secvența „Niciodată n-am avut concediu” prezintă întâmplări nefericite din perioada comunistă. O vreme Zoe a lucrat pe un post de croitoreasă la cooperativa meșteșugărească „Drum nou”, unde fusese angajată pentru că avea mașină de cusut. Aici, Ștefana Cantacuzino cosea nasturi, fiindcă nu își adusese de acasă decât un scaun de lucru. La o



vreme, șefa de cadre le dă afară, pe motiv că „destul am supt sângele poporului”. Zoe nu plecase ani în șir în concediu, fiindcă nu voia să fie dată afară în lipsă și să i se confişte mașina de cusut. După ce este concediată, ea reușește să recupereze mașina cu mare greutate, cu ajutorul câtorva angajați „de treabă”.

Zoe Cantacuzino se întreține apoi dând meditații de franceză și de engleză. În timpul vacanței, ea șomează, ceea ce o neliniștește, iar la venirea școlii se bucură. Acum, elevii îi povestesc ce fac ei în vacanță: Radu, de pildă, îi spune că are un copac mare, în care se suie să viseze; în momentul în care adulții au tăiat copacul, lui i s-au „tăiat toate visele”.

Fliica Zoei, Ioana, lucrase „ca ajutor de electrician și ca vopsitoare de calorifere și ca vânzătoare de ciorapi la «Sora».” Vacanța o petrecuse însă „pe spezele ei”, niciodată prin bilete de sindicat, ca daruri ale epocii comuniste: „Vacanța o petreci cu rudele, cu prietenii, nu cu cei cu care lucrezi.” (H.S.)

*Manualul ART*

## LAURA VIȘAN

### De la Poiana Țapului la Skate Park

Autoarea pune în evidență antiteza dintre o după-amiază petrecută în epoca fanatizată („Propunerea postelnicului se primi de toată lumea. Se prepară două trăsură pentru dame. Zoe se sui într-o trăsură cu principesa și cu Ranu, în cealaltă trăsură se urcă Elena cu Caterina. Alexandru și George se urcară pe capra caleștei. După două ore trăsurile intrară în Câmpina; de aici luară către Brebu.”) și o după-amiază de peste vreme, din timpurile noastre, încercând să releve evoluția moravurilor și a modalităților de petrecere a timpului liber: „Cam o sută patruzeci de ani mai târziu, într-o sâmbătă dimineța, Liviu (24) și prietenii lui se pregăteau și ei de plecare, dar nu cu trăsura, ci cu «dinozauru’ lu’ tata», o Dacie de prin optzeci și ceva, și cu Lada verde-praz a lui Lucian. Aceștia vor părăsi pentru o zi atmosfera prăfoasă din Drumul Taberei, căutându-și fericirea pe Argeș în jos, pe un mal frumos, unde «ochim un loc bun, fătă tufe sau alte necazuri d-astea, punem grătaru’ și îl ungem cu seu. Punem ceva iarbă uscată, niște crăcuțe și la urmă un buștean mai gros și le dăm foc.»”. La foc se pun multe fleici de carne, nu de vită, care se face destul de greu, ci de porc, „după care se așează la bronzat mititeii”. Petrecerea timpului ține de un ritual bine stabilit: „Dup-aia o baie în Argeș, un badmington, mai facem o carte, căutăm un loc ferit și mergem cu gagicile...”. Plăcerea de a pune grătarul este universal valabilă și nu ține cont de vârstă. Acest lucru se poate observa pe drumul „spre Cabana Gura-Diham din Bușteni sau spre Poiana Țapului”. Oamenii comuni, care se respectă, se ocupă tocmai de acest lucru: „Acolo e fișul mic-burghezimii grobiene și agresive, unde bărbatul în slip răcorește caltaboșii de pe grătar cu «Nașionalu’», iar nevastă-sa, pe care abia o mai încape șezlongul, stă la soare, după ce s-a uns cu ulei de plajă care o face să semene cu o focă sâstisită. Radioului din mașina familiei, dat la maxim, îi pocnește difuzorul de atâtea Andre sau L.A., spre încântarea copiilor care se zbenguie într-o Prahovă murdară-murdară, în care după-masă urmează ritualul spălării cu detergent a fărâșiilor de plastic de unică folosință.”.

Alți oameni sunt atrași de sporturile violente, ducându-se la Skate Parkul din Herăstrău, unde este lipit un afix, „Școala de role”, „organizată de ASAR – Aggressive Skating Association Romania.”. Acolo se exersează „curburi, sărituri, grab – sau «Half Pipe» – înălțime, rotații, flipuri, grind etc.”.

Un practicant de roll agresiv este „Dinu (14)”, care a învățat sportul de trei ani, dar care mărturisește că „în România nu se poate face performanță, și oricum sportul ăsta există de puțin timp la noi.”. Sportul, nu Internetul, grătăritul sau altele, se potrivește cu structura mentală



a persoanei în cauză: „Pentru că asta mă reprezintă, ceva din mine spune că asta trebuie să fac”, răspunde Dinu zâmbind, „cu o frază desprinsă parcă dintr-un film american unde odrasla încearcă să-și convingă părinții bine situați, dar obtuzi, de ce preferă să intre în marină, în loc să devină avocat, așa cum ar dori aceștia.”.

Modelul de viață al lui Dinu este cel american hip-hop: „Îi place muzica pe care o ascultă practicanții «roll»-ului – el e mort după Eminem, Fugees, Dr. Dre, dar și Limp Bizkit. Îi plac hainele *breslei*, deși se plânge că e cam greu să găsești la noi țoale adevărate, el a văzut doar la «Castel» niște chestii mai interesante, dar cel mai bine e să ți le cumperi de la cineva care le-a adus «de-afară». Dinu poartă un sweater negru și niște blugi largi și prăfuiți, ai căror genunchi sunt rupți, semn al nenumăratelor căzături pe care le-o fi luat proprietarul lor. Dacă totuși la Skate Park apare vreun roller cu haine *made in Turkey*, acesta nu este ironizat, cu condiția să fie de gașcă și să n-aibă tupeu.”.

Între timp, discuția se schimbă, Dinu rugându-l pe „nea Bebe” să pună un alt tip de muzică, adusă de la Max: „Difuzoarele unui radiocasetofon obosit, aflat pe o tejghea de lângă nea Bebe, tocmai încercau să-i convingă pe roller-ii din Herăstrău sau pe cei veniți să caște gura la ei că, muuzica buuunăăă trăiește mai muuult, Radio Total, așa cum spunea vocea jingle, în timp ce pierde progresiv din intensitate, astfel că ultimul cuvânt pare a fi fost rostit de un astmatic aflat în criză de aer.”.

Discuția se încheie în mod brusc și cu aceasta și subiectul reportajului întocmit pe viu, din realitatea cea mai directă: „Până să apuce nea Bebe să pună caseta cu pricina, Dinu îmi spune că el vine la Skate Park în fiecare week-end și după-amiaza în cursul săptămânii. Ar veni mai des, dar «știți, sunt la școală și mai am și lecții de făcut», oftează el. Îl văd că s-a plictisit de vorbă, așa că n-am decât să-i mulțumesc puștiului și să-l las să se îndrepte spre locul lui preferat, căruia îi dăruiește timpul său liber.”. (H.S.)

Manualul ART

## ION LUCA CARAGIALE

### D-ale carnavalului

„D-ale carnavalului” (1885) „încheie marele ciclu al comediografiei caragialiene” (V. Mândra), printr-o „vicleană comedie de carnaval”, în care se îmbină jocul situațiilor comice, starea obsesivă a personajelor, oscilând între eros, gelozie și dorința de a menține un minim prestigiu social, arta dialogului, tehnica quiproquo-ului și rezolvările finale de efect. Personajele, în afară de Iordache, calfă de frizer, martor la toată acțiunea, se află într-o continuă urmărire și investigație de tip detectivistic, pentru a desluși firele încurcate ale relațiilor ce înșiră triumphiuri amoroase și trădări succesive, cu răzbunări insolite cu „vitron” și încăierări între dame de societate. Instabilitatea și provizoratul relațiilor amoroase, care încearcă să imite cuplurile conjugale, fără a le consfinți prin căsătorie, creează imaginea unei lumi în continuă alunecare, în care personajele, chiar în hainele carnavaleschi la un moment dat, se suspectează reciproc și se împacă în final, ca în oricare dintre comediile caragialiene.

Scena IX din actul II redă, în plin carnaval, conflictul și lămuririle dintre Pampon și Crăcănel, care, la început, îl caută prin mulțime, în travesti, pe „nenea Iancu”, strigând: „Eu sunt Bi-bi-cul...”. Pampon își scoate masca, „șioros”, situația dând de înțeles că premerge unei încăierări înfiorătoare:

„CRĂCĂNEL (dându-se pe după o masă): Să nu dai! să nu dai! că fac scandal...  
Chem poliția... stai să ne deslușim!



PAMPON: Mișelule, să ne deslușim, ai? După ce mă ataci la sacrul meu amor, amăgești o ființă nevinovată... o femeie... femeie! ochi alunecoși, inimă zburdalnică!...“.

Pricina conflictului dintre cei doi este Didina, amanta lui Pampon; Crăcănel o înșală pe amanta lui, Mița, cu Didina, așa cum susține Pampon: „Nu e nici o încurcătură, mișelule! Amanta ta, Mița, îți scrisese de miercuri că te așteaptă, că Mangafaua pleacă la Ploești.“.

Crăcănel își dă seama că, de fapt, Mangafaua este el, această întâmpare fiind, pentru el, al optulea caz de „traducere“:

„CRĂCĂNEL (*același joc*): Stăi! stăi, omule, pentru Dumnezeu! Mița? miercuri? Ploești? Mangafaua?... Dumnezeule! am o bănuială... Arată-mi biletul... Eu am fost miercuri la Ploești...“

PAMPON: La Ploești?

CRĂCĂNEL: Da, la Ploești... să fie cu puțință?... Mița? a opta?... Arată biletul!“.

A șaptea oară Crăcănel fusese „tradus“, în timpul Războiului pentru Independență, nu cu un muscal, ceea ce ar fi fost mai suportabil, pentru că rușii erau aliați, ci cu un neamț, fapt inacceptabil, comicul de situație și de limbaj atingând efecte indicibile:

„PAMPON: Cu un muscal?

CRĂCĂNEL (*plin de obidă*): Nu m-ar fi costisit atâta să fi fost cu un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenție... știi, muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creștine de sub jugul semilunii barbare... Dar cu un neamț, domnule!...“

PAMPON: Cu un neamț?

CRĂCĂNEL: Fă-ți idee, domnule, ce traducere!

PAMPON: Ei și?

CRĂCĂNEL (*plângând*): Am plâns, cum plâng și acum, căci eu țin mult la amor; am plâns și am iertat-o... pe urmă am prins-o iar, și iar am plâns, și iar am iertat-o; nu de multe ori, dar cam des... așa cam de vreo cinci-șase ori... Ce-mi ziceam eu? Vorba d-tale: femeie! ochi alunecoși...“.

Despărțirea acestui cuplu este melodramatică, amanta lăsându-i un răvaș:

„CRĂCĂNEL: Un răvașel: «Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă ștearsă ca dumneata. Nu mă căuta; am trecut cu neamțul meu în Bulgaria...»“.

Din această cauză, Crăcănel se înrolase „volintir“, pentru a deveni erou, „martir al independenței“. Pampon și Crăcănel descoperă că există un al treilea, un Bibic, răspunzător de atragerea propriilor amante. Cei doi se hotărăsc să se răzbune, mai ales că Pampon cunoaște „politica poliției“ și de aceea îl încurajează pe Crăcănel: „Haide... nu, nu plânge, ești volintir!... și nici un cuvânt! A! Bibicule!“.

În scena V din actul III, Didina Mazu și Mița Baston, „traducătoarele traduse“, se întâlnesc față în față, disputându-l pe Nae Girimea (care, de altfel, în scena următoare lămurește și pune la cale totul):

„MIȚA (*jocul crescendo*): Ce cauți aici, madamo?

DIDINA (*cu un ton mai sus*): Da' d-ta ce cauți aici, madamo?

MIȚA (*jocul crescendo*): Eu sunt la amantul meu!

DIDINA (*foarte de sus*): Și eu sunt la amantul meu!

MIȚA (*izbucnind*): La amantul d-tale?... Amantul d-tale... a fost... era... este... amantul meu! D-ta, ca o infamă, mi l-ai răpit! (*Luând o poză de atac și cu tonul tragic*:) Una din noi două trebuie să moară!

DIDINA (*pregătindu-se de luptă*): Să vedem care... Poftim!

(*Mița se repede turbată la Didina, care se repede și ea și o întâmpină. Amândouă țipă și se înțelează, spumând, una de alta*)“. (H.S.)



### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 2/ p. 121.** Imaginează-ți și descrie înfățișarea lui Pampon și a lui Crăcănel, în scena de mai sus, ghidându-te după indicațiile scenice și după replicile celor două personaje.

Pampon este agresiv, impozant, cu un fizic impunător, în timp ce Crăcănel trebuie să fie mai timid, dar la fel de agresiv, cu o predispoziție bine conturată de a lua parte la conflicte. Cele două personaje sunt amenințătoare în prima parte a scenei, încercând să se domine unul pe celălalt, în timp ce în a doua parte ei cad la pace. Crăcănel începe să plângă atunci când își amintește de modul în care a fost „tradus”.

**Ex. 4/ p. 123.** Scrieți o cronică cinematografică de maximum 30 de rânduri despre un film vizionat în ultima lună, care să poată fi eventual publicată în revista liceului vostru/ sau despre filmul „D-ale carnavalului” (1958).

Filmul „Star Wars” (2005), partea a treia, „Răzbunarea Sith”, este regizat de George Lucas și îi are în rolurile principale pe Natalie Portman, Ewan McGregor și pe canadianul Hayden Christensen. Scenariul continuă, ca acțiune și personaje, seriile anterioare. Anakin Skywalker fiind atras din ce în ce mai mult de forța răului, întruchipată de cancelarul Palpatine. Anakin se dovedește a fi Darth Vader, slujitorul cel mai de seamă al Împăratului.

Devenind un lord Sith, ucenicul cancelarului Palpatine, Anakin Skywalker omoară o parte din cavalerii Jedi, iar luptele se dau între armata clonelor și soldații credincioși încă Republicii. Soția lui Anakin Skywalker, senatoarea Padmé, prințesa Naberrie Amidala, își pierde viața, nemaivând voința de a trăi în momentul în care descoperă că Anakin se transformase radical. Reușește, în schimb, să dea naștere la doi copii.

Dintre cavalerii Jedi, doar Obi-Wan «Ben» Kenobi și maestrul Yoda reușesc să supraviețuiască. Primul trebuie să se confrunte cu Anakin Skywalker, pe planeta-vulcan Mustafar, în timp ce al doilea se luptă să supraviețuiască împreună cu Împăratul, Darth Sidius. Conte Dooku, Darth Tyrannus, moare în confruntarea cu Anakin Skywalker. Yoda ajunge pe planeta Dagobah, după ce scapă din confruntarea cu Împăratul, fostul cancelar Palpatine, care pusese la punct puciul prin care va câștiga puterea și va dizolva Senatul.

Impresionante sunt imaginile de pe planeta-vulcan Mustafar și confruntările între soldații imperiali cu nave-gigant deasupra Coruscantului. Pentru prima dată, C3 – PO este văzut având o culoare aurie; regizorul montează și câteva scene ironice între acest robot și R2 – D2. (H.S.)

#### **ADDENDA**

**V. Mândra, 1985**

„Față de celelalte comedii caragialiene, acțiunea din **D-ale carnavalului** pare să evite spațiile recluzive și, de fapt, orice înfrânare a elanului dinamic. Sala «bufetului de bal» și nu mai puțin «salonul de frizerie» exclud ambianța de intimitate, deschise cum sunt circulației neconținute a personajelor. Acestea ne apar, de asemenea, într-o flagrantă stare de disponibilitate. Cuplurile, mai ales, se află sub semnul provizoratului carnavalesc. Simetria grupurilor și a perechilor, frecvente în structurile comice caragialiene, se supune în **D-ale carnavalului** unei flexiuni care corespunde mobilității mascaradelor. Cadrilul sentimental în care Nae Gîrimea «schimbă dama», pe rând, cu Pampon și Crăcănel este, în mod natural, opus situațiilor definitive.”



## PERSONALITĂȚI, EXEMPLE, MODELE

9

Personalitățile au avut dintotdeauna un rol important în istorie. Întemeietorul sau ctitorul, eroul, conducătorul politic, înțeleptul sau filozoful, preotul, dascălul, savantul, poetul, artistul în genere, sunt, din vechime până astăzi, chipuri reprezentative, emblematice ale societății și ale comunității moderne. Faptele de seamă ale personalităților pozitive, în latură eroică, de apărare a statului și de asigurare a bunăstării, în creație, prin opere menite să reziste veacurilor, în filozofie și știință au rămas în memoria colectivă a omenirii, care le așază la locul cuvenit în istorie, au constituit modele pentru urmași. Literatura și celelalte arte le-au slăvit faptele mărețe, le-au ilustrat creațiile rămase nemuritoare.

Ultimii ani din România se caracterizează și prin apariția **personalităților false**, așa-numitele VIP-uri („very important persons“), în rândul cărora se includ de multe ori și personaje dubioase, îmbogățiți peste noapte, miliardari de carton, oameni politici de duzină, tot ceea ce Eminescu critica prin versul „Când se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii“, cu efect bulversant asupra educației tinerei generații, care întâmpină dificultăți în alegerea modelelor autentice ca îndrumătoare ale destinului. (H.S.)

*Manualele ART, EDP*

### GRIGORE URECHE

Létopisețul Țării Moldovei, de când s-au  
descălecat țara și de cursul anilor  
și de viața domnilor carea scrie de la  
Dragoș vodă până la Aron vodă

**GRIGORE URECHE** (cca 1590-1647).  
Cronicar. Este primul dintre marii scriitori umaniști. Face parte dintr-o veche și bogată familie boierească din Moldova, atestată încă de pe vremea lui Ștefan cel Mare. Tatăl, Nistor Ureche, era filopolon, ca și Costineștii ceva mai târziu, educându-și fiul în mediul cultural al Colegiului de la Lvov, unde acesta studiază disciplinele umaniste, dobândind cunoștințe de istorie, latină și greacă. Moștenind o imensă avere (52 de sate, 45 de părți de sate, 17 mori), Grigore Ureche se implică în viața politică a Moldovei și devine mare spătar în 1634 și mare vornic al Țării de Jos în 1642.

„**Letopisețul Țării Moldovei**“ este scris de cărturar probabil în ultimii ani ai vieții, căci rămâne neterminat. Cronica nu s-a păstrat în original, ci în 22 de copii manuscrise, interpolate

și adnotate de copişti, cei mai cunoscuți dintre interpolatori fiind Simion Dascălul, Misail Călugărul și Axinte Uricariul. Cea mai scandaluoasă intervenție i-a părut lui Miron Costin a fi aceea a lui Simion Dascălul, care adăugase episodul luptelor craiului ungur Laslău cu tătarii, luat dintr-un letopiseț unguresc neidentificat. Împăratul Râmului i-ar fi trimis în ajutor tâlhari luați din temnițe, însemnați cu fier roșu în jurul capului, de unde ar rezulta că în Maramureș împărații romani trimiteau condamnații la moarte, împrejurare denaturată mai târziu și extinsă la nivel de etnogeneză, prin „basna“ că poporul român s-ar trage din tâlharii de la Roma. Ceilalți interpolatori sunt mai onești: Misail Călugărul are meritul de a fi pomenit despre cucerirea Daciei de către Traian și de a fi amintit despre dregătoriile timpului.



Cronica începe cu anul 1359, „când s-au descălecat țara”, și se oprește în 1594, „când au venit Lobodă cu oaste căzăcească”. Pentru cei 235 de ani de istorie concretă a Moldovei, de la al doilea descălecat, al lui Bogdan-Vodă, până la a doua domnie a lui Aaron-Vodă cel Cumplit, Grigore Ureche folosește izvoare interne, analele și cronicile autohtone (un anume „letopiseț moldovenesc”, aproape legendar), dar și străine, în primul rând „Kronika polska” a lui Ioachim Bielski, apărută la Cracovia în 1521, apoi „Atlas sive cosmographicae meditationes”, de Gerard Mercator, și însemnările altor istoriografi credibili ai timpului. Pentru ultimii ani ai cronicii, s-a folosit de amintirile tatălui său și de tradiția populară.

Ca orice cronică medievală, letopisețul lui Grigore Ureche așază pe frontispiciu legenda întemeierii, fără a insista însă asupra caracterului ei miraculos, ci interpretând domnia lui Dragoș, de numai doi ani, „fără trai”, ca un semn de „neșezare”, dat originar care va marca toată istoria țării, căci „între domniia Moldovei multă neșezare va fi”. Din apăsarea acestui păcat originar se vor desprinde principalele idei și atitudini ale cronicarului: argumentarea pentru prima oară a latinității poporului român și a limbii române, ca semn de origine nobilă și de mare stabilitate în spațiu și în timp, căci „Rumânii, câți să află lăcuiitori la Țara Ungurească și la Ardeal și la Maramoroșu, de la un loc sântu cu moldovenii și toți de la Râm să trag”; primejdiile numeroase la care este supusă o „țară neșezată și mișcătoare”, situată „în calea răotăților”, atât a celor din afară, din partea unor vecini care o pradă și o „stropșesc”, cât și a celor dinăuntru,

zavistii, lupte pentru domnie, cazne și vărsări de sânge, la care se adaugă catastrofe naturale, ierni „goale și ghețoase”, „omeți mari și ger”, foamete, invazii de lăcuste; atitudinea moralistă, cu accente de meditație asupra sorții umane, omul trebuind să se supună voinței divine și să ia aminte pentru învățătură asupra faptelor trecutului, „despre cele rele să să ferească și să să socotească, iar duple cele bune să urmeze și să să învețe și să să îndrepteze”.

Pe acest temei intențional, Grigore Ureche dezvoltă discursul după o structură tipică pentru o scriere istorică medievală, definitorie pentru o cronică, înregistrând cronologic istoria Moldovei, în corelație cu evenimentele petrecute și în țările învecinate, în primul rând din Țara Românească și din Ardeal, dar și din viața unor popoare cu care românii s-au aflat în conflict sau în alianță: turci, tătari, unguri, poloni. În cronică este înfățișat un moment istoric de glorie, de maximă înflorire statală și culturală, din timpul domniei lui Ștefan cel Mare, căruia cronicarul îi dedică cea mai mare parte a scrierii, precum și o lungă pantă de involuție, de decădere, prin slăbirea puterii statale în fața atacurilor tot mai puternice ale Imperiului Otoman, dar și prin instalarea în scaunul Moldovei a unor domni tot mai nevrednici, total eclipsați de strălucirea marelui înaintaș.

Valoarea literară incontestabilă a cronicii se dobândește însă tocmai prin ceea ce depășește istoria propriu-zisă, prin organizarea discursului epic, prin narațiune, descriere și portret, realizându-se o adevărată imagine a lumii medievale românești, o *imago mundi*, una din lumile posibile de care vorbesc naratologii moderni. (H.S.)

## Portretul lui Ștefan cel Mare

„Letopisețul Țării Moldovei” al lui Grigore Ureche îndeplinește funcția esențială a povestirii, de rememorare și de recuperare a evenimentelor trecute. Involuntar, în una din marile intuiții critice, G. Călinescu îi fixa trăsăturile foarte moderne ale narativității: „Are sensul obiectivității [...]. Este evoluționist în istorie, în sensul biologic, admitând că orice nație (azi am zice civilizație) are o începătură, un adaos și o scădere. Bineînțeles e providențialist. Îi descoperim chiar idei politice.”. Literatura obiectivă a lui Ureche, în afară de faptul că se supune timpului linear al fabulei, consemnând în mod strict evenimentele istorice, cu început și final, are și funcția de a stabili aprecieri în discursul narativ, de a face pauze, uneori conclusive, pentru a contura portrete memorabile.

Fragmentul din cele două manuale conține arhicunoscutul portret al lui Ștefan cel Mare, transcris parțial, precedat de momentul urcării pe tronul Moldovei, în locul numit Direptate. În textul cronicii, portretul marelui voievod este plasat într-un punct culminant, după



multe **acumulări** (adaosuri) **narative**, surprinse de regulă în **succesiune cronolinară**, cu firești diminuări și accelerări ale fluxului povestirii. Aici cronicarul ajunge parcă pe un pisc, pe un fel de Ceahlău ridicat în relief al scriiturii, unde, după un urcuș anevoios, cu multe obstacole, cu accidente ale istoriei, cu priveliști paradiziace sau înspăimântătoare, face un popas, aruncă o privire de jur împrejur, mai ales asupra cărărilor străbătute. Face o sinteză a unei întregi epoci istorice ilustrate prin figura emblematică a unui personaj.

Mai întâi, cadrul epic se deschide cu **situarea temporală** a evenimentului: „De moartea lui Ștefan vodă celui Bun, vă leato 7012“, moment care, evident, nu este identic cu timpul narativ al cronicarului, acesta situându-se la distanța necesară pentru a formula concluzii irecuzabile. Domnul, ostenit de atâtea lupte, se întoarce în scaunul țării și se retrage pentru eternitate în pământul străbun, într-o suită de planuri ale observației narative ce recompun o întreagă istorie și un destin deopotrivă providențial și uman: „Nu multă vreme, dacă s-au întors Ștefan vodă de la Pocuția la scaunul său, la Suceava, fiindu bolnav și slabu de ani, ca un om ce era într-atâtea războaie și osteneală și neodihnă, în 47 de ani, în toate părțile să bătea cu toții, și după multe războaie cu noroc ce au făcut, cu mare laudă au muritu, marți, iulie 2 zile“. În text identificăm, așadar, un moment al întoarcerii din Pocuția, în funcție de care se plasează cele două direcții temporale ale frazei: o **prolepsă** concentrată, „nu multă vreme“, completată simetric cu finalul extrem de concis al secvenței, momentul de efigie al fixării în istorie, data morții, și o **analepsă** de mare rafinament, prin care se reconstituie destinul istoric și individual al lui Ștefan, deopotrivă de **personaj eroic**, aflat în „osteneală și neodihnă“ timp de 47 de ani, câștigând împotriva tuturor „multe războaie cu noroc“, dar și de **om trecător**, „bolnav și slabu de ani“, supus în cele din urmă legilor firii. Cele două planuri temporale ale enunțului narativ se adună în punctul final pentru a marca o dată istorică memorabilă: „cu mare laudă au muritu, marți, iulie 2 zile“.

Până aici **perspectiva** este a **autorului abstract**, care consemnează numai fapte definitive, sub semnul perfectului compus, aparent fără considerații personale asupra lor. Următorul enunț, nucleul celebrului portret al lui Ștefan, modifică subtil această viziune. Deși menține, prin verbul la perfectul compus „fost-au“, cu formă inversă și situat în topică inițială, **timpul impersonal** al fixării eroului în efigie, în marmura istoriei, autorul stabilește o relație directă cu personajul, marcată prin implicațiile semantice ale demonstrativului de apropiere „acestu“. Desigur, acest cuvânt ar putea dezvălui și prezența discretă a **cititorului abstract**, invocat să se apropie, situat simetric față de autor, dincolo de personaj, pe care îl receptează în detalii privite de aproape. Cert este însă că acum **autorul abstract** coboară (a câta oară în întreaga cronică?) din impersonalitatea sa și exprimă aprecieri și idei cu tentă personală, devine cu alte cuvinte **autor concret**, scriitorul dintr-o anumită clasă socială care se exprimă despre autocratul feudal.

De aceea, portretul marelui voievod se constituie din tușe precise, printr-o voință auctorială care se impune veacurilor: „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospete omorâea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neléneșu, și lucrul său îl știa a-l acoperi și unde nu gândii ai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși se vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteaze și pentru acéia raru războiu de nu biruia. Și unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor“.

Nicăieri poate, într-un portret devenit elogios în întregul său, un adevărat monument estetic, nu se revelează o mai mare parcimonie auctorială, o mai evidentă reticență a afirmațiilor encomiaste, o ezitare atât de bine controlată în construcția frazei. **Negația** se instalează de la începutul discursului, Ștefan fiind „om nu mare de statu“, contrastantă cu afirmarea irevocabilă a adevărului istoric: „Fost-au acestu Ștefan...“. Autorul concret este aici trădat de superbia expresiei create, paradoxul acestei ciocniri semantice având efecte contrare, nu de coborâre, ci



de amplificare a dimensiunilor croului, creând, pe axa verticalității morale, antinomia dintre condiția umană comună și altitudinea spirituală a domnitorului, calitatea de om „mare la sfat” și la fapta eroică. Nici accentuarea acestei laturi coborâtoare, printr-o repetiție insistentă, gradată, extrem de concisă, „mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; la ospete omorâca fără județu”, nu scade din strălucirea personajului. Cronicarul simte, de aceea, nevoia de a schimba registrul apreciativ, inserând un moment de radicală schimbare de atitudine: „**Amintrilea** era om întreg la fire”, întărită de același efect al negației afirmative, „**neleneșu**”. Portretul continuă prin **detaliere narativă**, pe criteriul motivației cauzale, reconstituind, în cuvinte extrem de puține, calea vieții unui mare „meșter” „la lucruri de războaie”, silit să-și apere neamul, să fie prezent peste tot („unde nu gândii ai, acolo îl aflai”), să intre și singur în lupte pentru a nu se „îndărăpta” oștenii, biruind în aproape toate războaiele. Mișcarea aceasta în spațiul epic, cu urcușuri și coborâșuri, redată prin mărci semantice sugestive („căzut” – „să rădica”, „jos” – „deasupra”) ilustrează linia unui destin istoric providențial, a omului slab fizic, „nu mare de statu”, supus trecerii timpului, care își depășește însă condiția, devenind erou.

Cum se observă, întâlnim aici, în acest portret, cea mai autentică **tehnică a basoreliefului**, pe care Tudor Vianu o va semna în cazul altui voievod ilustru, din „**Românii supt Mihai-Voievod Viteazul**”, de Nicolae Bălcescu. Același joc al umbrelor și al luminilor, de estompere a trăsăturilor negative și de punere în strălucire a faptelor de vitejie, aceeași focalizare a chipului, pentru a-l aduce în prim-planul imaginii, pentru ca apoi, lărgind spațiul epic, să-l fixeze în marmura eternă a istoriei.

Este ceea ce face, din instinctul mării creații, și Grigore Ureche. Moartea lui Ștefan este un eveniment la care participă întreaga țară, cu aceasta viziunea auctorială dobândind extensia **naratorului impersonal**, care vorbește în numele **memoriei colective**, apreciind evenimente de o notorietate incontestabilă: „Atâta jale era, de plângea toți ca după un părinte al său, că cunoștia toți că s-au scăpatu de mult bine și de multă apăratură. Ce după moartea lui, până astăzi îi zicu sveti Ștefan vodă, nu pentru sufletu, ce ieste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui cele vitejești, carile niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajunsu.” În plus, perspectiva narativă dobândește și **proiecție mitică**, moartea lui Vodă fiind prevestită de semne meteorologice extraordinare, de origine divină: „Fost-au mai înainte de moartea lui Ștefan vodă, într-aceiaș anu, iarnă grea și geroasă, cât n-au fostu așa nici odinioară, și decii preste vară au fost ploi grêle și povoe de ape, și multă înecare de apă s-au făcut”.

Întreaga compoziție a textului proiectează în spațiul narativ o temporalitate arhaică, un personaj complex și o lume aureolată de lumină eroică, la care contribuie formele vechi ale limbii, **povoe** (puhoae), **țitoriu** (stăpânitor), **prijelit** (prilejuit), **vărsătoriu**, **neleneșu**, expresii și cuvinte sintetice, aparținând limbii române din secolul al XVII-lea, și îndeosebi verbele, aflate în majoritate la perfectul compus, timp al acțiunilor terminate de mult, într-o vreme arhaică, mitică, a marilor eroi. (Gh.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual (ART)*

**Ex. 5/ p. 176.** Care sunt calitățile lui Ștefan rămase în amintirea urmașilor?

Multe dintre calitățile memorabile ale lui Ștefan cel Mare sunt ilustrate în comentariul de mai sus. Chiar liniile de forță ale portretului, adus în prim-plan prin evocare, subliniază trăsături definitorii pe mai multe planuri, convergente în conturarea unei personalități excepționale: **portret fizic** („om nu mare de statu”), focalizat în sfera umană cu toate avatarurile ființei, ale trupului „bolnav și slab de ani”, măcinat de „osteneală și neodihnă”, care își găsește liniștea eternă prin întoarcerea în țărână; **portret moral** concentrat, cu trăsături care definesc o personalitate complexă, puternică, uneori contradictorie, „mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat”, omorând uneori



„fără județu“, dar mai presus de toate „neleneșu“, consecvent, care „lucrul său îl știa a-l acoperi“, „meșter“ la războaie, câștigate aproape în totalitate, curajos până la eroism, pentru a nu se „îndărăpta“ oștenii, încrezător în destin, pentru că „unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că știindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor“. Este portretul **eroului providențial** promovat de scrierile Evului Mediu românesc, uns al Domnului pe pământ, numit după moarte „sveti Ștefan vodă“, Ștefan cel Mare și Sfânt, care totuși, supus condiției umane, „el încă au fostu om cu păcate“. Îi rămâne însă marele merit al unicității și al faptelor memorabile, verificat după secole, căci „niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajunsu“.

Trăsătura dominantă a lui Ștefan cel Mare însumează, în ciuda unor detalii negative și contradictorii, **atributele eroicului**. După cum spune Lucian Boia în „Istorie și mit în conștiința românească“, „Figura cea mai simbolică, după Traian, o oferă dubla imagine Ștefan cel Mare – Mihai Viteazul. Sunt domnitorii cel mai frecvent și pe larg evocați în manualele școlare, în discursul politic și în literatura de factură istorică. [...] Ei exprimă gloria rezistenței antiotomane, apărarea propriei țări și, concomitent, a creștinătății europene.“

Grigore Ureche construiește figura domnitorului prin viziunea autorului abstract, fără a-și putea reprimă totuși atitudinea reprezentantului mării clase boierești, începând de aceea portretul prin elemente de contrast, negative: „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mândru și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospete omorâca fără județu“. Domnul are o fire impulsivă, energică, lucru indispensabil pentru un conducător, care, în anumite împrejurări, trebuia să ia hotărâri rapide. Aceste însușiri temperamentale sunt compensate de fapta politică de mare consecvență și iscusință: este om „neleneșu“, omniprezent în punctele fierbinți ale țării și ale bătăliilor, „la lucruri de războaie meșter“, care nu se sperie de pierderea unei bătălii, pentru că imediat „să rădica deasupra biruitorilor“. Pilda lui este continuată de urmașii direcți, fiindcă și Bogdan-Vodă „urma lui luasă“, prilej pentru cronicar să aplice proverbul „cum să tâmplă din pom bun, roadă bună iese.“

Moartea lui Ștefan-Vodă este a unui adevărat erou, întâmpinată de popor cu multă jale, „în mănăstire în Putna“. Oamenii îi spun „sveti Ștefan vodă“, pentru că Dumnezeu îi avusese „sufletul“ în mâini, iar faptele vitejești vorbesc de la sine. Deși a fost „om cu păcate“, s-a impus ca domn autoritar, „știitoriu preste toată țara“, prin munca sa de apărător al neamului și al creștinătății, cronicarul menționându-i ctitoriile impresionante („au făcut 44 de mănăstiri“) și domnia neobișnuit de lungă: „47 de ani și 2 luni și trei săptămâni.“ (H.S.)

## ADDENDA

Manuela Tănăsescu, 2000

„Importanța culturală a cronicii lui U.(reche) umbrește pe nedrept până azi importanța ei literară. Pe nedrept, pentru că multe din afirmațiile ei transformate în locuri comune ale conștiinței noastre naționale s-au păstrat ca atare în memoria colectivă și datorită puterii expresive a limbii cronicarului, «bătută ca o medalie», spune Iorga, mai bine zis ca o monedă bună, deci cu largă circulație. Vorbele lui U.(reche) ne-au învățat în școală cine suntem și de unde venim, «rumânii, câți se află lăcuiitori la Țara Ungurească și la Ardeal și la Maramoroșu, de la un loc sântu cu moldovenii și toți de la Râm să trag»; tot ele ne-au convins că țara noastră, țărâm paradisiac, «cu locuri desfătate, cu câmpii deschise, cu ape curătoare, cu păduri dese», «fiindu în calea răotășilor», e mereu amenințată de mari primejdii din toate părțile și în toate timpurile. Cronica a devenit, așadar, un izvor de mituri naționale, printre care și cel al lui Ștefan «cel Mare și Sfânt», care însă nu e creat de U(reche), ci preluat de acesta (de aici și inconsecvențele de receptare) și fixat în celebrul portret pe care generații de elevi l-au învățat «pe de rost».“



## Frații Jderi

Sărbătoarea la care vine Ștefan-Vodă este Sfântul Hram, de aceea mulțimea este strânsă în număr mare în jurul mănăstirii Neamțu. În plus, voievodul are aura unui stăpân al micului Olimp, semnificând epoca de aur a Moldovei. Motivul adunării acestui mare număr de oameni este dat și în text: „Unii veniseră s-asculte slujba, alții ca să ieie binecuvântare ori naforă, alții pentru scrisori de friguri, alții cu femei lunatice, ca să le supuie sub patrafir la ieromonahi cu darul cetitului.” Mănăstirea devine un centru-simbol pentru puterea Moldovei în această epocă de înflorire.

Voievodul este așteptat cu înfrigurare de mulțimea care tălăzuiește în fața mănăstirii în al treilea ceas al dimineții. Sosirea marelui om de stat este descrisă într-un registru solemn:

“Omenirea adunată își încremenise talazurile sub soarele puternic al ceasului al treilea al dimineții.

Sunară trâmbiți.

În prund, în dreptul sfintei mănăstiri, era un loc unde apa Nemțisorului fugea pe dedesubt. La acea trecătoare prea sfântitul Iosif se opri, ca să primească alaiul măriei sale.”

Voievodul este bucuros când oastea îi sporește. Feciorul de abia născut este privit cu bucurie de Ștefan, fiind un viitor soldat în oastea țării sau un vrednic slujbaş domnesc. De altfel, el cere dregătorilor să afle de unde se trage pruncul: „— E de la Drăgușeni, măria ta, dădu lămurire un bătrân nalt și ciolănos, făcându-și loc cu coatele”.

Pruncul va fi hărăzit, încă din prima zi, să devină „vânător domnesc”, un rang destul de înalt în ierarhia vremii, iar „mama lui și cu omul ei” să fie primiți de Vodă la patruzeci de zile.

Puterea lui Vodă rezultă nu atât din înfățișarea fizică impresionantă, cât din forța lăuntrică; Ștefan este un personaj ales, cu trăsături definitorii pentru un domn: „Vodă Ștefan, călcând atunci în al patruzecilea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită.”. Poartă „brocart de Veneția, gugiuman de samur și marochinuri”. Vodă emană aceeași măreție întâlnită la cele mai strălucite curți europene ale vremii, având în plus faima unui adevărat erou, a unui cavaler luptător în numele dreptății. (H.S.)

Manualul EDP

## BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA

### Apus de soare

BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA (1858-1918). Autor al trilogiei dramatice inspirate din istoria Moldovei, „Apus de soare” (1909), „Viforul” (1910) și „Luceafărul” (1910). Scriitorul debutează în proză cu „Sultânica” (1885), scrie în continuare „Trubadurul” (1887), „Paraziții” (1892), „Între vis și viață” (1893), „Hagi-Tudose” (1903). Delavrancea a dramatizat două dintre scrierile sale, „Irinel” (1912) și „Hagi-Tudose” (1913), fără succes însă. A scris și drama psihologică „A doua conștiință” (apărută în 1932).

Descrieri excelente ale anotimpului hibernal sunt în „Sultânica” și ale împrejurimilor triste ale Grădinii Iepanei, în „Milogul” și „Iancu Moroi”. La alegerea în Academie, în 1912, a rostit discursul „Din estetica poeziei populare”, adevărat manual de experimentare a simțului inefabilului. Preocupările pentru folclor se traduc și prin scrierea câtorva basme: „Neghiniță”, „Norocul dracului”, „Depart, departe”, „Stăpâna odată...”, „Palatul de cleștar”. (H.S.)



Trilogia lui Delavrancea, „Apus de soare” (1909), „Viforul” (1910) și „Luceafărul” (1910), apare într-o perioadă când în Europa se dezvoltase teatrul simbolist, reprezentat de Claudel, sau drama de idei, a lui Maeterlinck. „Apus de soare” este însă o dramă romantică întârziată, acțiunea surprinzând ultimele zile din viața lui Ștefan cel Mare și anii din istoria Moldovei de la începutul secolului al XVI-lea. Legendarul personaj, ajuns la capătul puterilor, se pregătește să moară, prima grijă fiind asigurarea unei succesiuni benefice la tronul Moldovei. Actul I prezintă atmosfera epocii de început al secolului al XVI-lea, actul al II-lea boala lui Ștefan și desemnarea ca succesor a lui Bogdan, fiul său, actul al III-lea înfățișează pedepzarea boierilor trădători, fapt ce agravează boala marelui voievod, iar actul al IV-lea cuprinde deznodământul, trecerea în eternitate a omului-simbol ce pecetluiește o perioadă strălucită din istoria Moldovei. În piesă există mai multe conflicte: unul politic, extern, generat de toate cercuri de putere, care încearcă să se opună voinței domnitorului, altul psihologic, intern, declanșat de antinomia între puterile fizice slabe ale domnului și marea sa tărie sufletească. Tranziția puterii nu este simplă, ci urmează o intrigă complicată: la curte apar primii elevetitori, Ulea, Drăgan și Stavăr, care plănuiesc să-i lase puterea lui Ștefăniță, al doilea fiu al marelui voievod. Sunt trei boieri trădători, care încercaseră și în alte împrejurări să-l înlăture pe domnitor de la putere, pretextând că băătălia ultimă nu mai trebuie ținută, pentru că Ștefan e prea bătrân. Altă grijă a voievodului este ca Oana, fiica lui, să fie împiedicată să se mărite cu Petru Rareș, un tăinuit frate al ei, fiu dobândit dintr-o legătură de tinerețe a lui Ștefan cu Răreșoiaia, evitându-se astfel o legătură incestuoasă. Această opoziție semnificativă, între statura spirituală a lui Ștefan, rămasă eternă în istorie, și epuizarea fizică a ființei aflate la capătul puterilor, generează internul conflict al dramei. Puterea spirituală a domnului îl ucide pe Ulea, printr-o simplă privire, la fel cum altădată Cidul, mort, pus pe calul său, făcea posibilă retragerea unei întregi armii străine. Boierii complotiști spală cu sângele lor paloșul legendar al voievodului. Perenitatea legendei se asigură prin existența acestor arme vrăjite, păstrate de urmași cu sfințenie.

Omul Ștefan este diferit de figura legendară a domnitorului și a conducătorului de oști. Cu un portret impus de Grigore Ureche în „Letopisețul Țării Moldovei”, el apare și în „Dumbrava roșie”, de Vasile Alecsandri, și în „Frații Jderi”, de Mihail Sadoveanu. În „Apus de soare”, croul este înfățișat în clipe de suferință, fiind tratat de „doftori” străini, Șmil, Klingensporn, Cesena. Se ilustrează acum o diferență între omul mitic, reprezentat de Ștefan cel Mare, și omul biologic, care își dă ultima suflare ca oricare altul. Conflictul psihologic este generat tocmai de trupul slab ce refuză să-l asculte: piciorul este bolnav, „încheieturile lui sunt prinse”, numai sufletul a rămas tânăr.

Atitudinea de opoziție a boierilor la voința domnului, declanșează conflictul politic: ei nu-l pot ierta pentru sprijinul dat răzeșimii și în special pentru oamenii simpli, dar cu mari merite, pe care îi ridicase în ranguri. Chiar Ștefan face o deosebire între ființa pământească și omul-legendă, ce reprezintă întreaga Moldovă. Ca într-o încercare de revigorare a trecutului, el cere să nu fie legat când este ars cu fierul înroșit, marcând însă strigătele de durere prin relatarea unor întâmplări din trecut, ce includeau și strigăte: „Doftorul Klingensporn: Acum înțelegează mânele. [...] Ștefan: [...] Căine, ce-ai făcut pe fratele tău... Și când își dăte sufletul strigă... a! a! o! o!” (Actul IV, scena 8). Diferența dintre cele două ipostaze ale lui Ștefan, de om și de domn al Moldovei, de luptător împotriva turcilor, este evidentă: „- Ce te doare, păcatele mele? îl întreabă îngrijorată doamna Maria. - Nimic, pe domnul Moldovei... răspunde Ștefan. Ce e durerea?... Și toate pe Ștefan Mușatin, fiul lui Bogdan și nepotul lui Alexandru cel Bun.”. De iscusința lui Ștefan de a se descurca în situații complicate nu s-a plâns nimeni: „Nimeni nu s-a plâns de judecățile lui în vreme de pace - spune clucerul Moghilă cu adâncă evlavie - ori că-n războaie n-a sărit unde a fost mai greu”. El este numit „slăvitul”, „preaslăvitul nostru stăpân”, reprezentând Moldova nebiruită, într-o unitate deplină, căci „voința ei și a mea a fost una”. Ștefan rostește, în momentul apoteotic al testamentului său, celebra frază, cu valoare de adevăr



general-istoric, certitudinea deplină că viitorul țării este mult mai important decât prezentul: „Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri și a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor...” (Actul III, scena 8).

Remarcabilă este, în testamentul lui Ștefan, **invocația retorică extinsă**, ce concentrează în câteva pasaje întreaga viață a personajului și **toposul eroic** al Moldovei, generațiile care s-au jertfit pentru libertate. Urmașii sunt figurați metaforic, ca o **pădure tânără**, în timp ce strămoșii au îngroșat pământul patriei, presărați peste tot, „la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni...”. Această legătură de sânge a oamenilor cu pământul îi predestinează să piară pe câmpurile de luptă, dar și să se înscrie în marele mausoleu al eroilor patriei.

Vitejii ce l-au însoțit pe Ștefan în bătălii sunt morți; într-o patetică reiterare a motivului **ubi sunt**, Ștefan evocă galeria imensă a eroilor. Numele lor au o veche rezonanță dacică sau sunt preluate dintr-un fond lexical al vremii, toate subliniind îndârjirea și spiritul de sacrificiu al oștenilor. În sonoritatea lor dură este conținută vitalitatea încrâncenată a poporului român, ce nu se lasă copleșit de străini. Pe măsura discursului, gradarea sporește în intensitate, în concordanță perfect orchestrată cu tunetele ce se dezlănțuie tot mai puternic, parcă într-un reflex exteriorizat la scară cosmică a stării sufletești a eroului: „Fulgeră, plouă repede... Fulgere și tunete.”

În tirada lui Ștefan, tonul evocării ia aspect de **litanie liturgică**, de măreție trecută și de resemnare a ființei trecătoare, care edifică însă, prin disoluția sa în lutul original, reprezentând o entitate mai mare, un popor. Tema **fortuna labilis**, a destinului efemer este evidentă: „Unde sunt... bătrânul Manuil și Goian și Știbor, și Cânde, și Dobrul, și Juga, și Gangur și Gotcă, și Mihai Spătarul, și Ilea Huru comisul, și Dajbog pârălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur? Pământ! Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriași!” Oamenii sunt trecători, dar prin existența lor efemeră se statornicește perenitatea unui popor. Dușmanii, leși, tătari sau turci, sunt văzuți de la înălțimea statornicește perenitatea unui popor. Dușmanii, leși, tătari sau turci, sunt văzuți de la înălțimea spirituală conferită de istorie voievodului: Vladislav e un molău, Alexandru, un fudul, un „iagelon”, o slugă a papei de la Roma; Ivan, un năuc, căzut în mintea copiilor. Ideea aceasta, a trecerii ireversibile a timpului, indică un adevăr esențial: nu prezentul, nu clipa contează în istoria unui popor, ci numai **viitorul**, deoarece reprezentanții acestuia vin și îl iau în stăpânire **apriori**: „Țineți minte cuvintele lui Ștefan, care v-a fost baci până la adânci bătrânețe... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri și a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor...”. Odată ce **tirada** este încheiată, omul, ținut încă în viață de puteri nebănuite, se prăbușește în brațele Mariei și ale doftorului Cesena.

Ultimul mare efort este pedepsirea boierilor trădători. Moartea survine printr-o serie lungă de gesturi, grija pentru detaliu fiind desăvârșită, naturalistă fără doar și poate. Eroul trece în neființă aproape misterios, lăsând după moarte, drept moștenire, numai marea lui energie spirituală. Și, odată cu dispariția sa, se așterne cortina: eroul iese din scenă după ce-și îndeplinește rolul providențial. Că la această reprezentare participă și forțele divine, o arată și letopisețele, care precizează că la moartea lui Ștefan a început să plouă.

Limbajul scriitorului nu este unul dialectizant, moldovenesc; în convorbirile cu Oana, Ștefan vorbește ca un om în vârstă, într-o manieră ce nu exclude expresiile populare sau arhaisme, în buna tradiție a letopisețelor moldovenești. Umorul, care completează trăsăturile de caracter ale eroului, provine și din folosirea eficientă a resurselor paremiologice ale folclorului.

„**Apus de soare**” este piesa cea mai reușită a lui Delavrancea, personalitatea eroului fiind copleșitoare. Teatrul lui Delavrancea menține, la începutul secolului al XX-lea, caracteristicile dramei romantice, rămânând diferit de cel al lui Alecsandri, vag ironizant, cu atât mai mult de jocul de măști, de rotirea în cerc a personajelor lui Caragiale. Dacă, pentru



ultimul, dispariția unui provincial Mitică nu afectează prea mult imensul spațiu scenic al istoriei, rolul fiind preluat prin rotație de alt personaj de aceeași insignifianță, cu aceeași biografie și același comportament, pierderea unui erou de talia lui Ștefan cel Mare creează o puternică impresie estetică, iar în plan istoric rămâne ireparabilă. (H.S.)

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 4/ p. 89.** Domnul Ștefan poate fi înduplecat cu argumente sentimentale, în alte împrejurări convingătoare? Cum trebuie înțeleasă replica lui Ștefan: „A... Doamnele nu sunt femei... Femei sunt destule...”?

Replica „Doamnele nu sunt femei” arată că dârzenia voievodului se transmite și asupra soției, care trebuie să-l sprijine pe domnitor, să-l facă să biruie inamicul. Argumentele sentimentale nu au nici un efect asupra domnitorului, care trebuie să fie tare ca piatra.

**Ex. 8/ p. 89.** În celebrul discurs al lui Ștefan, din actul al III-lea, scena 8, construit după regulile elocvenței clasice, Delavrancea dezvăluie trei însușiri ale domnului. În ce context apar ele și în ce fel dobândesc rezonanță?

Ampla tiradă a lui Ștefan este un mesaj pentru viitorime, o sumă de învățături esențiale ale celui ce „a fost baci până la adânci bătrânețe” pentru poporul său. Metafora „pădure tânără” semnifică generațiile prezente și viitoare, dar, prin conexiunea cu strămoșii, implică o idee de amplă rezonanță în spiritualitatea românească, aceea a perenității **codrului**, ca element-simbol, ca topos fundamental al țării, cu stabilitate milenară. Pe această **dimensiune metaforică**, cele mai multe cuvinte primesc conotații multiple, convergente, susținând ideea fundamentală a unui popor menit să străbată liber timpul istoric: „țaran” înseamnă om al țării, dar și ființă eroică ridicată din țărână și revenită în aceeași magmă originală, în pământul ocrotitor al neamului, clădit pe oasele celor ce s-au jertfit pentru libertatea acestuia.

Ștefan face, pe motivul **ubi sunt**, într-un **crescendo** grandios, o amplă **enumerare**, devenită **hiperbolă**, a tuturor eroilor căzuți în bătăliile pe care le-a dus în timpul domniei: „Presărați... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni... Unde sunt părinții voștri? La Cetatea-Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Lențești... Unde sunt... bătrânul Manuil și Goian, și Știbor, și Cănde, și Dobrul, și Juga, și Gangur și Gotcă, și Mihai Spătarul, și Ilea Huru comisul, și Dajbog părcălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului... Boldur?”. E aici o însumare a tuturor strămoșilor, un osuar al eroismului care străbate timpul istoric, proiectat în legendă.

Domnitorul însuși este o chintesență a puterilor însumate ale înaintașilor, în pofida faptului că, în final, este un personaj epuizat fizic, că este acum „bătrân, bolnav și neputincios”. El este un „baci” pentru toți ceilalți, care-i urmează, un **pater familias** care se pregătește să moară, un mare geniu politic și un orator de seamă.

**Ex. 13/ p. 89.** Ultimele două scene dezvăluie alte gesturi și fapte ieșite din comun ale lui Ștefan. Care sunt acestea?

Cu ultimele puteri, Ștefan se ridică asupra dușmanilor săi, care îl cereau pe Ștefăniță domn, îi omoară și îl încoronează pe fiul său, Bogdan: „Al... se duce ca un vifor... Ca un vifor... Ca un taur îndârjit în mijlocul micilor!...”. Ulea murise „înainte d-a-l izbi!”, dar dușmanul lui Vodă rămâne, „doamna aceea înfășurată în negru”, care în cele din urmă îl face să se simtă fără puteri și îi ia suflarea.

**Ex. 9/ p. 90.** Identifică metafora și stabilește semnificația enunțului: „Doamne, tu singur știi ce-a fost pe inima mea, că-n tine am crezut [...], că am stat zid neclintit în fața



păgânilor...". Termenii religioși amplifică efectul replicii? Indicațiile de regie au un rol important în precizarea semnificațiilor? Argumentează!

În concepțiile din Evul Mediu, domnul este uns în numele lui Dumnezeu și tot ce se întâmplă pe pământ este din voia Domnului. Ștefan are o mare ascendență asupra supușilor săi și a dușmanilor tocmai din cauza puterii excepționale pe care i-a hărăzit-o destinul. Dumnezeu a fost purtat în inimă și, din această cauză, puterea domnitorului asupra turcilor și a dușmanilor a fost, de cele mai multe ori, de neînvins. El a fost învingător în aproape toate bătăliile pe care le-a susținut. Dumnezeu este călăuzitorul împăraților de pe pământ, iar domnitorul ascultă de această lege a proniei divine. Metafora „zid neclintit” este consacrată ca imagine poetică a rezistenței în fața năvălitorilor, întâlnită și la Mihai Eminescu în „Scrisoarea III”: „... iubirea de moșie e un zid/ Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid!”.

Termenii religioși invocă stau mărturie asupra sincerității profunde a sentimentului patriotic al lui Ștefan, precum și asupra răspunderii în fața instanțelor divine pentru lupta împotriva păgânătății. Indicațiile de regie, care subliniază în contratimp dezlănțuirea forțelor naturii, amplifică dramatismul discursului.

**Ex. 10/ p. 90.** Explică enunțul („Și cu acest sfânt oțel oprii cutremurul și umplui prăpastia!”), comentează sinecdoca și epitetul.

„Sfântul oțel” al sabiei nu este numai o simplă armă de luptă, ci un simbol al puterii eterne, al capacității domnitorului de a-și materializa voința. Cuvântul „oțelul”, secondat de epitetul „sfânt”, reprezintă puterea supremă, cu ajutorul căreia se îngenunchează popoare și se stabilește dreptatea. „Cutremurul” și „prăpastia” semnifică, prin sinecdocă, vidul de putere creat de ieșirea din scenă a lui Ștefan-Vodă și de incapacitatea urmașilor de a guverna la fel de eficient, cum este cazul, dovedit de altfel, al lui Ștefăniță-Vodă. Pentru moment, Ștefan pune în locul lui un personaj la fel de puternic ca el, pe celălalt fiu, Bogdan-Vodă.

**Ex. 11/ p. 90.** Care sunt ultimele cuvinte rostite de Ștefan? Sunt ele întâmplătoare? Motivează!

Ultimele cuvinte, „O... o... o... Moldova...”, arată grija perpetuă a domnitorului pentru soarta țării Moldovei, pentru ceea ce va veni, pentru faptele urmașilor. Pentru că Moldova nu le aparține lor, celor în viață, ci „urmașilor voștri” și „urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor!”. Discursul lui Ștefan-Vodă este un testament pentru veacurile viitoare și o dovadă a măreției sale spirituale, în ciuda slăbiciunii fizice dobândite odată cu trecerea firească a anilor. (H.S.)

#### ADDENDA

Al. Săndulescu, 1970

„Temperament romantic, Delavrancea e un vitalist, cu simț plastic excepțional, un pictor primitiv și colorist; e un poet patetic, vizionar, atingând cel puțin o dată vibrația marilor purități. Admiratorul lui Balzac și Zola aspiră spre o proză de observație pe care, dacă n-o realizează, atrage cu stăruință atenția asupra ei. Nuvelele sale citadine și eroul inadaptat, «problematic», vor cunoaște o carieră strălucită în literatura română de mai târziu. Delavrancea, artistul, a trăit ca și eroul său din *Apus de soare*, drama voinței de a putea: romanticul prin structură a dorit să fie naturalist; liricul visa construcția epică și dramatică. Sorții de izbândă nu au fost însă de partea lui. Scriitorul cu vocația incontestabilă a tribunului inspirat, cu darul vorbei fascinătoare, nu și-a putut lepăda umbra.”



EUGEN SIMION

## Timpul trăirii, timpul mărturisirii Jurnal parizian

Eugen Simion respinge „critica de gust“ și „critica formelor“, fiind un adept al unui sistem de lectură, impus, ca metodă critică, în „Scriitori români de azi“ și în scrierile de rememorare proustiană a experiențelor profunde de lectură, de tipul „Jurnalului parizian“ și al „Jurnalului german“. În volumele sale de critică literară, alcătuiește o imagine amplă asupra literaturii din a doua jumătate a secolului douăzeci, pornind de la Tudor Arghezi, G. Călinescu, Mihail Sadoveanu, Marin Sorescu, Nicolae Labiș, până la experiențele suprealiste ale lui Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Geo Bogza și la poeții moderni și postmoderniști, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Mircea Dinescu, Mircea Cărtărescu.

„Jurnalul parizian“ se constituie într-o mărturie nemijlocită, aplicată asupra vieții spirituale a Parisului, cunoscută până atunci îndeosebi din experiențe de lectură, întinse asupra întregului tablou al literaturii franceze. În „Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian“ se interferează impresii directe asupra imaginii Parisului anilor '70 cu scene palpitate de viață, de pildă revoluția sexuală a tinerilor participanți la mișcările revoluționare din 1968, care luptau împotriva mentalităților și valorilor perimate ale societății burgheze, până la momente de autentică trăire spirituală, prin întâlniri cu personalități ale culturii și literaturii franceze.

Secvența din manual cuprinde, într-o pagină memorabilă, reflecții prilejuite de împlinirea unei vârste „rotunde“, de 40 de ani, în mijlocul Parisului, într-o lume care îi pare acum străină și inospitalieră. Prima reflecție față de această împrejurare, când își dă seama „că tinerețea este în urmă“ și timpul „începe să fie numerotat invers“, este de a constata o stare de perplexitate. O privire mai lucidă, mai exactă fixează dimensiunile reale ale lucrurilor din jur: „Sunt singur în apartamentul pe care îl ocup, aici, pe 6, Rue Bucharion... Mă uit la lucrurile din jur, sunt aceleași: vechi, sărac, fără stil, mohorâte. Cele două calorifere electrice tronează inestetic în sufragerie și în dormitorul întunecos. Casă de burlac străin.“

Pe scriitor îl cuprinde un acut sentiment al târziului, justificat mai ales de o întâmplare a lui Eugen Ionescu, venit la Paris, care își declară vârsta cu trei ani mai puțin (1912 în loc de 1909), în convingerea că, în Franța, un debut dincolo de 40 de ani nu mai este luat în seamă de nimeni. O simplă comparație cu vârstele din secolul anterior, al XIX-lea, îi accentuează autorului sentimentul trecerii ireparabile a timpului: „Am, așadar, 40 de ani. Vârsta la care, în secolul trecut, femeile erau de mult bunice, iar bărbații se pregăteau să se retragă la moșie.“ Marile proiecte neîmplinite îi revin acum în față, cu o mai mare forță obsesivă: „Iar eu nu am scris încă marea operă, proiectele fundamentale îmi stau în față, de abia acum, după experiența franceză, văd mai limpede și înțeleg mai bine destinul meu românesc...“

Câteva ore mai târziu, criticul va consemna indiferența istoriei „din afară“, exterioare, față de destinul uman, individual: „nimic excepțional nu mi s-a întâmplat azi“. Rămâne însă „un sentiment al urgenței“, care îl trezește pe critic din starea de buimăceală și îi cere să pregătească marea operă. (H.S.)



## ADDENDA

Eugen Simion, 1978

„Critica, așa cum o înțeleg, este un sistem de lectură, un mod personal de a te apropia de operă, un demers care, folosind mijloace variate, descoperă figura spiritului creator [...]. Între volumul al doilea (1976) din *Scriitori români de azi* și ediția a doua din primul volum (1978), cu trei sute de pagini în plus față de prima ediție, scoate *Jurnalul parizian*, *Timpul trăirii*, *timpul mărturisirii*, cu portrete, confesiuni, schițe epice, mici eseuri, reflecții [...]. Ziaristul face cronică unei experiențe existențiale și o cronică a interiorității.”

Mircea Zăciu, 2000

„S(imion) este, de altfel, un excelent «diarist» el însuși, în «jurnalul parizian» *Timpul trăirii*, *timpul mărturisirii* (1977) și în cel «german» *Sfidarea retoricii* (1986). Examinând în secțiunea următoare «strategia criticilor», cu excelente pagini consacrate lui Barthes, Jean-Pierre Richard ș.a., S. își definește aici o formulă critică proprie, reclamându-se atât de la cei ce, sintetizând tendințele noi, redau criticii «libertatea și puterea ei de creație», cât și de la respingerea oricărui «fanatism metodologic».”

Manualul EDP

## ION LUCA CARAGIALE

### În Nirvana

Articolul „În Nirvana” a apărut în ziarul „Constituționalul”, fiind datat „1889, iunie 18”, deci chiar în ziua înmormântării lui Mihai Eminescu. Profilul intelectual și evenimentele vieții marelui poet sunt conturate în concordanță cu mentalitatea vremii, poetul fiind considerat un melancolic perpetuu, în aceleași linii de portret prin care a rămas în posteritate. Caragiale evocă, peste ani, prima întâlnire cu Mihai Eminescu, pe atunci acesta făcând parte din trupa de teatru a Ștefaniei Tardini. Vremurile au trecut cu repeziciune, mărturisește scriitorul: „Sunt peste douăzeci de ani de-atunci. Locuiam într-o casă unde trăsesse în gazdă un actor, vara director de teatru în provincie.”

Actorul este cuprins de mândrie când îi face tânărului Caragiale o destăinuire ce avea în centrul ei figura lui Eminescu: „— Îți place să te ocupi cu literatura... Am și eu un băiat în trupă care citește mult; este foarte învățat, știe nemțește și are mare talent: face poezii; ne-a tăcut câteva cuplete minunate.”. Băiatul fusese găsit „într-un oțel din Giurgiu [...] culcat în fân și citind în gura mare pe Schiller”. Adolescentul era de familie bună, dar era încă un mister de ce ajunsese aici. Avea cu el un geamantan de cărți nemțești.

Întâlnirea cu Eminescu e un prilej de a-i fixa primele trăsături portretistice. Tiparul după care este alcătuit chipul tânărului nu este al oamenilor obișnuiți, făcuți adică după un calapod unic, cu deosebiri mai mici sau mai mari. Textul lui Caragiale se concentrează asupra descrierii fizice a lui Eminescu: „Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină; niște ochi mari — la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet blând și adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt tânăr coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.” Tânărul spune simplu, cu ușoară solemnitate, „Mă recomand, Mihail Eminescu”, fixând, în amintirea lui Caragiale, o clipă memorabilă pentru literatura română.

Cei doi se întâlnesc iarăși a doua zi, pentru ca tânărul poet să-l pună în temă cu mersul literaturii germane și pentru a-i citi o poezie dedicată unei actrițe pe care o iubea, vorbind în versurile respective de „strălucirea și bogățiile unui rege asirian”. A doua zi, Eminescu se simte iritat, pentru că aceste versuri nu o impresionaseră prea tare pe adorata inimii sale. Discuția cu el este dificilă, astfel că autorul evocării va conchide: „nepăsător ca un bătrân stoic și iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură! fericită pentru artist, nenorocită pentru



om!“ Tânărul care vorbea despre daci, despre Ștefan cel Mare și vremurile de altădată pleacă, fără a se mai întoarce la trupa de teatru: „Părintele lui, de fel din Botoșani, l-a regăsit pe excentricul fugar și, mai cu bincle, mai cu de-a sila, l-a luat acasă, și d-acolo l-a trimis la Viena.“

Evoluția tânărului promițător nu se lasă așteptată: „Am văzut mai târziu: «Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este...» Eminescu își ținea făgăduiala: copilul creștea om mare.“

În viziunea lui Caragiale, destinul lui Eminescu este legat genetic de cel al fraților săi: dramaturgul îl întâlnește pe unul dintre frații poetului, militar de carieră, care se ducea la Berlin, în timp ce Eminescu se îndrepta spre Viena. Acest frate impresionează atât de mult la examenele Academiei Militare, încât mareșalul Moltke se interesează de el, dar destinul îi joacă feste. Tocmai după acest succes al său, tânărul se duce acasă și se sinucide prin împușcare. Replica lui Eminescu este, pentru Caragiale, sugestivă: „– Mai bine! ăla era mai cuminte ca noi!“.

Amintirile lui Caragiale îl includ și pe tatăl lui Eminescu, „un bătrân foarte drăguț, glumeț și original.“ Mama poetului murise, iar amintirile poetului despre acest subiect nu erau tocmai plăcute. Nenorocirile par să lovească familia din mai multe direcții: o soră era paralizată și „retrasă într-o mănăstire.“

Nenorocirea lui Eminescu, de altfel obscură și nestudiată pe deplin, din cauza trecerii timpului și a subiectivității contemporanilor, poate păcăliți de aparențe, fusese pusă pe seama viciului, iar de Caragiale pe seama temperamentului său, din cauza căruia „succesul îi scăpa foarte adesea“. Tumultul ce pune stăpânire pe el în timpul creației era nestăvilit: „Atunci era o zbuciumare teribilă, o încordare a simțirii, un acces de gelozie, cari lăsau să se întrevadă destul de clar felul cum acest om superior trebuia să sfârșească. Când ostenea bine de acel tremur, se închidea în odaia lui, dormea dus și peste două-trei zile se arăta iar liniștit, ca «Luceafărul lui – nemuritor și rece»“. În aceste momente, Caragiale îl surprinde pe Eminescu cum se apropie de budism și cântă Nirvana, „ținta supremă a lui Buda-Çakiamuni“.

Imaginea aceasta tristă pare a aparține mai mult unui Caragiale care a stăpânit berăria „Gambrinus“, decât a unui moralizator care a ridiculizat faptele ilare ale contemporanilor săi. Nu e de mirare de ce soarta lui Eminescu i se pare de plâns, când poetul a avut o forță de creație neobișnuită chiar în momentele sale de așa-zisă nebunie, în care el, cu mintea aiurea cum se spunea, redacta o gramatică sanscrită monumentală: „După cutremur, el nu s-a mai închis în odaie să se culce și să mai facă ce făcea mai-nainte Luceafărul. A pornit înainte, tot înainte, până ce a căzut sub loviturile vrăjmașului pe care-l purta în sânu-i încă din sânul maicii sale. Copil al unei rase nobile și bătrâne, în el se petrecea lupta decisivă între flacăra celei mai înalte vieți și germenul distrugerii finale a rasei – geniul cu nebunia [...] În capul cel mai bolnav, cea mai luminoasă inteligență; cel mai mâhnit suflet, în trupul cel mai trudit!“

Ideea de odihnă dobândită prin moarte poate fi privită ca un popas în paradis: „Generații întregi or să suie cu pompă dealul care duce la Șerban-vodă, după ce vor fi umplut cu nimicul lor o vreme, și o bucată din care să scoți un alt Eminescu nu se va mai găsi poate.

Să doarmă în pace necăjitul suflet!

Ferventul budist este acum fericit: el s-a întors în Nirvana – așa de frumos cântată, atât de mult dorită -- pentru dânsul prea târziu, prea devreme pentru noi.“.

Nirvana („stingere“ în sanscrită) reprezintă repaosul absolut al sufletului, pentru că acesta nu se mai reîncarnează, dispare într-un fel de „recycle bin“ universal al programului unui computer neștiut. (H.S.)



## Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual

Ex. 2/ p. 72. Portretul are ca trăsătură dominantă frumusețea melancolică și reflexivă a tânărului, prevestitoare a vliitoarelor minuni. În ce fel comportamentul tânărului Eminescu ilustrează această trăsătură?

Caragiale îi alcătuiește lui Eminescu un portret structurat după toate regulile descrierii: „O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină; niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru“. Este melancolic, știe să se folosească de profunzimile literaturii germane pentru a impresiona publicul. Melancolia este trăsătura dominantă a tânărului Eminescu, dându-i impulsul de a se întoarce către sine, către marile frământări sufletești, din care se înalță combustia marilor viziuni poetice. În fața acestui imens fior lăuntric, poetul neglija câteodată viața exterioară a ființei sale, răbdând chiar de foame sau închizându-se în casă, într-o izolare de luceafăr „nemuritor și rece“. Pentru Caragiale însă, care vede multe lucruri simplificator, acest trup este cel mai chinuit, cel mai nefericit.

Ex. 4/ p. 72. Care este rostul referirilor la familia lui Eminescu: fratele mai mare, tatăl, sora Harieta? Cum se împacă geniul și nebunia?

Geniul și nebunia, în accepția populară, sunt considerate înrudite: deși tatăl lui Eminescu este un „bătrân foarte drăguț“, de o normalitate deplină, un frate de-al lui Eminescu se sinucisese, după ce-l impresionase pe mareșalul Moltke la un examen, iar sora lui, Harieta, era „paralizată din copilărie“, trăind retrasă într-o mănăstire.

Ex. III/ p. 72. Titlul articolului este bine ales? Argumentează!

„În Nirvana“ semnifică un loc al fericirii depline. Mihai Eminescu, așa cum s-ar înțelege din articolul lui Caragiale, trăiește într-un astfel de **dom atemporal**. Titlul nuvelei indică tocmai capacitatea geniului de a transfigura spațiul, de a se izola într-o lume eternă, diferită de cea pământească. (H.S.)

### ADDENDA

Valeriu Cristea

„În necrologul scris de Caragiale la moartea lui Eminescu (În Nirvana, 1889), un paragraf e consacrat unui frate mai mare al poetului, „militarul“: «Acela a mers la Berlin; în câteva luni a speriat Academia militară cu talentele-i și a dat un examen care l-a făcut pe mareșalul Moltke să se intereseze foarte de aproape de soarta lui, hotărât să-l ia pe lângă dânsul. Ca să-și încoroneze succesul, militarul s-a dus acasă și, fără să lase măcar o vorbă, s-a împușcat.» Felul în care prezintă Caragiale sinuciderea nemotivată și neașteptată a lui Iorgu Eminovici amintește în chip frapant de nuvela **Inspecțiune**, compusă după un deceniu. Fratele lui Eminescu moare ca nenea Anghelache. Să-i fi sugerat acest caz scriitorului ideea enigmaticei nuvele?»

Manualul CORINT 1

N. IORGA

## Oameni cari au fost

Carte de recuperare, din negura timpului, a unor personalități exemplare ale istoriei și culturii românești, „**Oameni cari au fost**“, publicată în 1911, căreia i se mai adaugă trei volume între anii 1935 și 1939, adună amintiri, evocări de evenimente și întâmplări semnificative, portrete memorabile, articole comemorative și panegirice, reconstituind, dintr-un unghi inedit, de interferență între jurnal, istorie și proză artistică, un imens tablou al lumii românești, reprezentată prin valorile sale cele mai de seamă. Fiecare portret se conturează într-o viziune



melioristă, de optimizare a vieții sociale, culturale și economice românești, se înscrie în marele efort educativ promovat de N. Iorga de-a lungul întregii sale vieți, de ridicare a nivelului cultural al poporului român, de cultivare a respectului față de tradiție și de înaintași, de cinstire a eroilor și de continuare a idealurilor acestora.

Amintirea lui Mihai Eminescu, în 1909, la douăzeci de ani de la moartea acestuia, cuprinde o constatare și un îndemn, fiind comparabilă, ca importanță în orientarea publicului asupra valorii operei eminesciene, cu memorabila previziune a lui Titu Maiorescu din chiar anul morții poetului: „Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești.“. Aceeași idee, verificată acum de trecerea timpului, o susține și N. Iorga: „Se pomenește amintirea a douăzeci de ani de la moartea lui Eminescu, privit astăzi, și pe cea mai desăvârșită dreptate, ca întruparea cea mai deplină a geniului românesc în a doua jumătate a veacului trecut.“. Intervine însă imediat, în constatarea lui Iorga, regretul că societatea românească nu este încă pregătită pentru a înțelege, în toată complexitatea ei, opera poetului și importanța covârșitoare a influenței sale în dezvoltarea spiritualității românești: „Nu suntem în stare încă a-l prăznui – când din punctul de vedere moral nu formăm încă un popor, căci prin înstrăinare ne lipsește clasa de sus, prin ignoranță cea de jos, iar clasa de mijloc românească, întru cât se poate încălzi de amintirea gloriilor noastre intelectuale, se reduce la un număr destul de restrâns de cărturari.“.

În această situație, asupra căreia Iorga revarsă o critică virulentă, singura speranță și-o îndreaptă memorialistul către tânăra generație, care, prin receptivitatea ei, prin puterea de înțelegere a marilor valori, ar putea duce mai departe respectul și prețuirea poeziei lui Eminescu: „Tineretul, căruia-i revine mai mult decât oricui sarcina pioasă de a se închina marilor suflete trecute de aici sus, în lumea unde scânteie, de o lumină limpede și veșnică, viața, deci cugetarea și simțirea aleasă a neamului, acest tineret nu se poate manifesta încă unitar și disciplinat, ceea ce ar da manifestărilor lui o mai mare putere și un prestigiu netăgăduit.“. Pentru a-și sprijini afirmațiile, N. Iorga dă ca exemplu reacția tinerilor contemporani lui Eminescu, a cărui receptare în școlile timpului a urmat un proces al acumulărilor treptate: „În tineretul din școli se porni o nemărginită simțire de milă pentru zeul tânăr care căzuse, fulgerat, din Olimpul luminos cu flori albe de cireș, miresme de tei, blonde chipuri iubitoare și ochi albaștri în lacrimi, cu fantasmă marețe de voinici pururea biruitori, în iadul întunecului și scrâșnirii dinților. Versurile se cetiră cu luare-aminte, atunci pentru întâiași dată, și magia lor, acel farmec vrăjit care te cucerește din nou la însutita cetire a paginilor unice – rămase unice, poate pentru totdeauna – se trezi și birui. Marele singuratec și neînțeles pătrunse printr-o înțelegere dureroasă în viața timpului său, și revoluția pe care trebuia s-o îndeplinească în cugetarea, și mai ales în toată simțirea noastră, începu.“.

Spre a da certitudine acestei stări de lucruri, Iorga introduce în argumentare un fapt personal, propriul contact, pe când era elev la Liceul din Botoșani, cu primul volum de „Poesii“ al lui Eminescu, apărut în anul 1883, la Editura „Socec“: „Era prin 1886. Între noi, școlarii de curs superior de la liceul din Botoșani, Neagu aduse cel dintâi vestea unei noi evanghelii pentru tineret. Mai mare decât noi, având acum sufletul său de bărbat, cu toate coardele din el vibrând, el înțelegea. Peste un an, la liceul din Iași, noi, cei din clasa a V-a, înțelegeam cu toții.“. Spre deosebire de poezia timpului, de „aceeași glumă groasă“, de un „materialism cras“, la care aderau chiar membrii consacrați ai „Junimii“, creația lui Eminescu, această „nouă evanghelie“ a spiritualității românești, are efecte înălțătoare: „Această poezie minunată din cele o sută de pagini ale cărțiței albe ne ridica spre ideal – în iubire, care mijca nelămurită în sufletele noastre, în cugetare, spre care se încercau întâi aripile noastre slabe, în taina tuturor depărtărilor și înălțimilor.“.

Chiar întâlnirea cu ființa fizică a poetului încovoiat de boală, de suferință, stă sub semnul absorbirii poetului în aura geniului său: „O dată, lângă piața cea mare, îl întâlnii,



târându-și greu picioarele bolnave, cu ochii pironiți în jos. S-a uitat lung la acela care-i salutase geniul, ca și cum n-ar fi fost la mijloc ceața nenorocirii, și apoi picioarele bolnave târâră mai departe pe acel care fusese Mihail Eminescu. [...]

Eminescu se absorbise întreg în gloria sa.“

Mitul lui Eminescu, singurul dintre puținele mituri contemporane valabile din câmpul culturii române, este, chiar pentru generația lui N. Iorga, pe cale de a se constitui, lumina operei sale creând un fenomen de purificare spirituală: „Tinerii altor generații pot fi robiți trecător de alte stele, mai apropiate de ei. Lumina lor nu e străină și o primim cu mulțumită, dar, cât privește mângâierea, îndemnul, religioasa purificare și înălțare a sufletului pe care ai dreptul să o cei de la poezie, și pe care ea o dă așa de rar, noi, cari am fost tinerii de acum douăzeci de ani, nu mai avem voie să căutăm raze. Neclintită și eternă ni le trimite și azi steaua noastră.“ (H.S.)

*Manualul CORINT 1*

## DUMITRU STĂNILOAE

### Reflexii despre spiritualitatea poporului român

**DUMITRU STĂNILOAE** (1903-1993). Profesor de teologie, dogmatist, scriitor. Născut în localitatea Vlădeni din județul Brașov, urmează cursurile Liceului „Andrei Șaguna” din Brașov și ale Facultății de Teologie din Cernăuți (1923-1927), unde obține și doctoratul în 1928, cu teza „Viața și activitatea Patriarhului Dositei al Ierusalimului și legăturile lui cu Țările Românești”. Este trimis la specializare la Atena, München și Berlin de către mitropolitul Nicolae Bălan. E profesor, apoi rector (1936-1946) la Academia Andreiană din Sibiu și profesor la Facultatea de Teologie din București între 1948 și 1973, cu o întrerupere între 1958-1963, când a suferit o detenție în închisorile comuniste, în urma unui proces intentat și lui Vasile Voiculescu, Constantin Noica, N. Steinhardt,

Mircea Vulcănescu. Este considerat unul dintre cei mai de seamă teologi și gânditori creștini din lume.

În 1930 traduce „Dogmatica Bisericii Ortodoxe Răsăritene”, de Hristos Andrusos. Este redactor la „Telegraful român” din Sibiu, apropiindu-se de cercul de la „Gândirea” și de Nechifor Crainic. Volumele sale de teologie sunt „Ortodoxie și românism” (1939), „Iisus Hristos sau Restaurarea omului” (1943), „Filocalia românească” (12 volume, ultimul apărut în 1991), „Teologie dogmatică ortodoxă” (1978), „Teologia morală ortodoxă. 3. Spiritualitatea ortodoxă” (1981), „Spiritualitate și comuniune în Liturgia ortodoxă” (1986), „Chipul nemuritor al lui Dumnezeu” (1987), „Reflexii despre spiritualitatea poporului român” (1992).

Lucrarea „Reflexii despre spiritualitatea poporului român” este publicată de părintele Stăniloae în 1992, fiind o sinteză de filozofie, teologie creștină și cultură. Autorul esențializează în acest eseu filosofic trăsăturile poporului român, în centrul acestora așezând **omenia**, concept integrator al tuturor însușirilor pozitive, alături de „armonia complexă sau grația și seriozitatea”, „echilibrul”, „luciditatea și duiosia”, „ironia și umorul românesc”. „Omenia românească are multe sensuri; ea e prezentă în mod difuz într-o mulțime de însușiri ale poporului român. E un nume general pentru toate relațiile cinstite, atente, sincere, înțeleghătoare, lipsite de gânduri de înșelare a semenilor.” Omenia se regăsește în elevația spiritului, în eliminarea tuturor pornirilor, a faptelor rele, care îl coboară pe om în animalitate: „Omenia e granița între om și animalul inconștient sau fiara.”. Această calitate înseamnă a nu fi „porc de câine” sau, folosind o altă expresie, o „lepră”, un ins „de care oamenii trebuie să se ferească, pentru că aduce o molimă în viața lor”. Omenia nu poate fi pusă în valoare decât în directă legătură cu oamenii din jur, presupunând în primul rând absența individualismului: „Omenia e contrarul individualismului, al nepăsării de ceilalți, e contrarul chiar al unui individualism prin care nu s-ar urmări interese egoiste, ci simpla nepăsare față de alții, sau afirmarea de putere



gratuită în sens nietzschean. «Mă omenesc» față de cineva înseamnă că îi acord atențiune și cinstire aceluia, mă feresc să-l tratez într-un mod grosolan, așa cum ar merita poate.”.

Omenia nu este o calitate lipsită de putere, ci are tăria de a se opune egoismului: „Dimpotrivă, celui ce vrea să țină în frâu egoismul sau chiar individualismul dornic de acte care uimesc, dar nu folosească nimănui, i se cere o mare putere. Dar o și mai mare putere i se cere celui ce adaugă la această frână a egoismului, sau a individualismului nepăsător, sau dornic de acte uimitoare, dar nefolositoare, efortul de a-și trăi viața cu un folos pentru alții, în slujba altora.”.

### *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

Ex. 2/ p. 208. Demonstrați toate semnificațiile majore ale noțiunii de **omenie** în viziunea gânditorului-teolog creștin-ortodox.

Omenia, pentru părintele Stăniloae, reprezintă lipsa oricărui individualism, ridicarea omului la un nivel superior al aspirațiilor existențiale, al puterii de a învinge stările negative ale ființei. Omenia presupune înfrângerea egoismului, în sensul pur al cuvântului, forța de a trăi viața în slujba celorlalți. Ortodoxia recomandă recunoașterea omului ca ființă ce trăiește între oameni, pe care îi ajută, îi îndeamnă la facerea de bine. Omenia mai presupune și îndemnul de „A fi om la locul lui”. Umanismul poporului român este unul civilizator și etic: „E un umanism prin care cunoaște și recunoaște intelectual și afectiv valoarea omului drept cea mai înaltă valoare immanentă și se angajează, cu sever eroism moral, în respectarea și promovarea ei.”. (H.S.)

*Manualul CORINT 1*

**AUGUSTIN BUZURA**

### **Fetele tăcerii**

În literatura „obsedantului deceniu” ’50-’60, romanul „Fetele tăcerii” are, pentru anul apariției sale, 1974, trăsătura dominantă de curaj civic și estetic de a pune în dezbatere problemele grave ale ororilor și abuzurilor regimului comunist. Tema dezvăluirii crimelor comuniste înscrie o lungă serie de romane, care prezintă diverse grade de virulență critică și demascatoare, ordonate, de regulă, în „pași” mici, dar insistenți de dobândire a libertății de expresie: „Cordovanii” (1963), „Suferința urmașilor” (1978), „Fiul secetei” (1979), de Ion Lăncrănjan, „Păsările” (1970), de Alexandru Ivasiuc, „F” (1969), „Vânătoarea regală” (1973), „Ploile de dincolo de vreme” (1976), de Dumitru Radu Popescu, „Cel mai iubit dintre pământeni” (1980), de Marin Preda. De altfel, toate romanele lui Augustin Buzura apărute înainte de 1989, „Absenții” (1970), „Fetele tăcerii” (1974), „Orgolii” (1977), „Vocile nopții” (1980), „Refugii” (1984), „Drumul cenușii” (1988), prezintă crize politice și de conștiință generate de atitudini abuzive ale puterii totalitare.

În „Fetele tăcerii”, un jurnalist, Dan Toma, asistă, cu o anume detașare, la rememorarea unor evenimente crâncene din perioada colectivizării agriculturii, care au opus două personaje puternice, energicul activist de partid Gheorghe Radu și Carol Măgureanu, una dintre victime, fiu de chiabur, al bătrânului Măgureanu, gospodar de frunte al satului, care a muncit cu tenacitate pentru a-și reface averea și refuză să o cedeze de bunăvoie, prin înscrierea în gospodăria agricolă colectivă.

Fragmentul selectat în manual, o relatare peste ani a lui Carol, în calitate de **personaj-narator**, prezintă tocmai scena în care bătrânul Măgureanu este silit, prin violență extremă asupra propriilor fii, să-și scrie cererea de renunțare la proprietatea individuală și de înscriere cu toată averea în colectiv. Omul-cheie, care conduce întreaga acțiune de colectivizare forțată, este activistul Gheorghe Radu, care folosește toate mijloacele de intimidare și de violență pentru a executa ordinele primite pe linie de partid. Pentru a-și salva tatăl și pe cei doi frați mai mari, Iuliu și Ilie, reținuți și torturați la miliție, tânărul Carol Măgureanu, ascuns de



tată, pentru a fi protejat de vicisitudinile unei istorii aspre și absurde, dincolo de un perete fals, zidit chiar în casă. Încearcă să-și ajute tatăl, ducându-se la autorități pentru a se preda, convins că va face o tranzacție în avantajul tuturor: „Credeam că, până la urmă, voi face o simplă tranzacție: mă voi duce eu în locul lui, adică în locul meu, el va ieși, iar liber fiind, avea posibilitatea să facă diferite demersuri pentru a ne elibera pe toți.“. Face însă, prin aceasta, un pas greșit, care se întoarce, în cele din urmă, împotriva sa. La miliție se acționează de pe poziții de forță, fără nici o umbră de umanism: „Când am intrat, Iuliu și Ilic, învinețiți, plini de noroi și sânge, stăteau jos, rezemați cu spatele de perete, iar tata, pe un scaun, lângă masa lui Lupșe, continua să privească atent geamul. N-avea voie să vorbească, sau era derutat; oricum, tăcea împietrit, alb.“.

Tatăl încearcă să dea impresia că stăpânește încă situația („Vorbea foarte sigur pe el, voia să lase impresia că el e cel care face concesii.“), dar reprezintă, în opinia anchetatorilor săi, „un element descompus și dușmănos“, care nu prezintă încredere pentru noul regim, deși trecuseră șase ani de la proclamarea republicii populare. Bătrânul Măgureanu este forțat să scrie și să semneze cererea de înscriere în colectiv, în speranța deșartă că fiii săi vor fi liberi să plece acasă. I se atrage însă atenția că nu se află în situația de a pune condiții, singura concesie, plină de cinism, fiind stiloul cu care este ajutat să scrie: „«Ne cam zgârie pe urechi vocea dumitale. Uite, ia hârtia de alături și fă ce trebuie. Își ofer chiar stiloul meu...» «Sper că după asta o să ne lași în pace, adăugă tata apropiindu-se de hârtie. Este singura mea condiție.» «Eu, în situația dumitale, interveni careva din grupul celor înghesuiți lângă țuică, n-aș mai pune condiții.» «Eu pun», zise tata, în hohotul imens de râs, izbucnit din senin, de parcă ar fi spus o prostie cumplită, pe care o înțelegeau numai ei.“. Este umilit în plus, fiind obligat să scrie pe cerere „Trăiască Republica Populară Română!“ și „Trăiască lupta pentru pace!“, pentru că, așa cum spune Gheorghe Radu, „ăia cu bomba“, americanii, muriseră, în timp ce Sterian, conducătorul unei bande de legionari care lupta în munți împotriva comuniștilor, avea să fie și el prins.

Tatăl își joacă, în final, ultima carte, desigur fără succes, consecințele fiind, de altfel, previzibile: „Tata se supuse, nu schiță nici măcar un zâmbet, însă, când termină, veni lângă noi: «Ei, băieți, ne-a ajuns, haidem acasă!» ne îndemnă el, cu un ton extrem de firesc. Nu părea convins că ne vor da drumul, însă, calm, stăpânit ca de o falsă împăcare, își juca și ultimul rol. «Măine dimineată trebuie să fiți la facultăți, cu școala nu e de glumă, n-am cum să vă motivez.» «Pleci doar tu, spuse Radu. Cu ei n-am lămurit încă. Mai avem câteva probleme în suspensie.»“.

Băieții rămân încă în stăpânirea de fier a torționarului: „Pleci imediat acasă și-ți vezi de treabă. Vin și ei în curând. [...] Dacă nu te duci imediat acasă, mă tem că o să întârzii cam mult. Ți-am spus doar că nu-i mâncăm, cară-te!“. Tatăl se apropie de activiști și le spune cu voce parcă de inflexibil testament: „Dacă li se întâmplă ceva băieților, te găsesc și în cealaltă lume, să nu uiți asta, și de acolo vin...“. Ideea de justiție transcendentă, coroborată cu afirmația „... doar n-a murit dreptatea pe pământ!“, aduce o notă de tăcere grea în încăperea plină până la refuz cu activiști de partid, aserviți până în măduva oaselor noului regim. (H.S.)

#### ADDENDA

Mircea Iorgulescu, 2000

„Similară este, în esență, alcătuirea romanului *Fetele tăcerii*: un fost activist de partid, acum pensionar, și unul din foștii săi adversari politici, Carol Măgureanu, reconstituie în paralel, fiecare încercând să-și explice și să-și justifice acțiunile, evenimentele dramatice petrecute într-un sat din vremea colectivizării; iar cele două confesiuni, sincopate, suprapuse, interferate, sunt făcute unui tânăr gazetar, însă fără voia acestuia. Ca și medicul din *Absenții*, ziaristul Dan Toma suportă astfel o intervenție brutală a exteriorității, pe care nu a provocat-o, dar pe care e silit să o accepte; implicat fără voie în trecutul tulbure și dureros al celor doi, el intră în stăpânirea unui uriaș depozit de fapte, contradictorii și dramatice, din vâltoarea cărora se recompune imaginea unei epoci crude, în care sensul vieții suferă modificări radicale.“



ION BARBU

## Isarlâk

Ion Barbu creează spații imaginare de un interes unic în literatura română, la fel cum William Faulkner inventase Yoknapatawpha, ținutul fictiv în care își desfășoară acțiunea marile sale romane. Isarlâkul apare ca o Walhala dunăreană, un tărâm mirific înconjurat de lumină: „La sale romane. Isarlâkul apare ca o Walhala dunăreană, un tărâm mirific înconjurat de lumină: „La vreo Dunăre turcească./ La șes veșted, cu tutun./ La mijloc de Râu și Bun./ Pân' la cer frângându-și treapta./ Trebuie să înflorească:/ Alba./ Dreapta./ Isarlâk!“. E un teritoriu cu o ascendență solară, desprins parcă din rază de lumină: „Ruptă din coastă de soare!/ Cu glas galeș, de unsoare./ Ce te-ajunge-așa de lin/ Când un sfânt de muezin/ Fâlfâie, înalt, o rugă/ Pe foișor, la ziua-n fugă...“.

Isarlâkul este un tărâm idealizat, situat între ideal și contemplație, în care piatra și elementul vegetal predomină, într-o adevărată „coincidentia oppositorum“, întrucât piatra semnifică perenitatea, iar „leguma“ efemera trecere: „- Isarlâk, inima mea./ Dată-n alb, ca o raiă/ Într-o zi, cu var și ciumă./ Cuib de piatră și legumă/ - Raiul meu, rămâi așa!// Fii un târg temut, hilar/ Și balcan - peninsular...// La fundul mării de aer./ Toarce gâtul, ca un caer./ În patrusprezece furci./ La raiele;/ rar la turci!/ Beată, într-un singur vin:/ Hazul Hogii Nastratin.“.

Imaginea de târg balcanic este accentuată de bazarul din cetate: „Còlo, cu doniți în spate,/ Asinii de la cetate,/ Gâzii, printre fete mari./ Simigii și gogoșari./ Guri-cască, când Nastratin./ La jar alb, topește in./ Vinde-n leasă de copoi/ Căței iuți de usturoi,// Joacă și-in cazane sună./ Când cadâna curge-n Lună.“. Isarlâkul balcanicului Nastratin Hogeia devine o cetate legendară, comparabilă cu Troia antică, unde își găsesc refugiul negustorii încărcăți cu grele mărfuri: „Deschideți-vă, porți mari!/ Marfă-aduc, pe doi măgari./ Ca să vând acelor case/ Pulberi, de pe lună rase./ Ș-alte poleieli frumoase:/ Pietre ca apa de grele./ Ce fireturi, ce inele./ Opinci pentru hagealâk/ Deschide-te, Isarlâk!“.

Din acest punct imaginar se poate observa Asia întreagă, lumea turcească, închisă în cercurile nemișcate ale istoriei: „Să-ți fiu, printre foi, un mugur./ S-aud multe, să mă bucur/ La răstimpuri, când Kemal./ Pe Bosfor, la celalt mal./ Din zecime în zecime./ Taie-n Asia grecime;// Când noi, a Turchiei floare,/ Într-o slavă stătătoare// Dăm cu sâc/ Din Isarlâk!“.

*Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. 3/ p. 151.** Referindu-vă la sonoritatea balcanică a numelui Isarlâk, enumerați elementele din textul baladesc (regionalisme, cuvinte învechite, forme argotice, lexic specific greco-turcesc), care ilustrează „pitorescul folcloric“ (în accepția lui G. Călinescu) autohton și oriental ce definește atmosfera întregului poem.

Elementele ce țin de balcanismul intrinsec al acestui nume, Isarlâkul, este dat de cuvinte precum „tutun“, „foișor“, ce sugerează o liniște atemporală, demnă de un paradis al poeziei, „târg temut, hilar/ Și balcan - peninsular“, „raiele“, „cadâne“, semnificând un hedonism funciar al acestui spațiu, „sfânt de muezin“, „fireturi“, „inele“, „hagealâk“. (H.S.)



## Adolescența și literatura

Adolescența, vârstă entuziastă, tumultuoasă, caracterizată printr-o mare efuziune a simțurilor și a gândirii, copilărie eternă, modus vivendi de continuă încântare și punere de întrebări, este o temă prolifică într-o serie de opere literare ale unor remarcabili scriitori români și străini. Ionel Teodorescu excelenză prin câteva serii devenite piatră de temelie în construcția acestui univers miraculos al copilăriei și al adolescenței: „Ulta copilăriei” (1929), „În casa bunicii” (1938), „La Medeleni” (1925-1927). „La Medeleni”, o trilogie („Hotarul nestatornic”, 1925, „Drumuri”, 1926, „Între vânturi”, 1927), este romanul copilăriei pline de candoare, lipsite de griji, fixată în pagini prin metafore sublime. G. Călinescu reține, cu unele observații critice, „voluptățile și melancoliile creșterii, inocențele carnale, tulburările ivirii unei vieți sufletești mai complexe”. În schimb, Eugen Lovinescu și Garabet Ibrăileanu îl laudă fără rezerve. Romanul de tipul acesta este „imagist”, cum spune Tudor Vianu, punându-se în evidență un adevărat „exces stilistic”.

În secolul al XIX-lea, apare literatura orfanului, într-o lume în care speranța de viață era redusă, de numai patruzeci de ani, ca în „Singur pe lume”, de Hector Malot, sau în episodul cu Gavroche și Cosette din „Mizerabilii”, de Victor Hugo. Reflexe ale acestei realități sunt dezvăluite și de G. Călinescu în „Viața lui Ion Creangă”, când se menționează că oamenii se considerau deja bătrâni la vârsta de treizeci și cinci de ani. La început de secol douăzeci, Mircea Eliade scrie un „document exemplar al adolescenței”: „Începusem «Romanul adolescentului mlomp» mai de mult, dar de-abia în iarna anului 1923-1924 l-am «văzut» întreg de la un capăt la altul”.

Descrierea adolescenței ca o cursă inversă, în care temporalitatea curge înapoi, este dominantă în romanul lui Giovanni Papini „Un om sfârșit”. În „Cărarea pierdută” („Le Grand Meaulnes”), de Alain-Fournier, este descrisă aventura unui personaj de cincisprezece ani, François Seurel, al cărui idol este Augustin Meaulnes, zis „Lunganul”. Aventurile se complică, iar copilăria rămâne în urmă ca o țară pustie („a waste land”). „De veghe în lanul de secară”, de J. D. Salinger, este istoria unui tânăr nonconformist, în contrast cu tendința de uniformizare mentală a societății americane, în timp ce „Amintirile unei fete cuminți”, de Simone de Beauvoir, este istoria unei fete devenite „model”. Ideea autoarei este de a scrie „o operă unde să spun totul, totul”.

William Golding prezintă, în „Împăratul muștelor” (1954), pentru care primește premiul Nobel, degenerarea copilăriei prin imitarea erorilor vârstei adulte, pe o insulă îndepărtată, ce poate fi o țară simbol. Izolați de lume printr-un naufragiu, vrând să întemeieze un stat propriu, copiii încep să se ucidă între ei, anulând reținerile datorate moralei moderne prin primitivism, prin vopsirea fețelor și ascunderea în spatele măștilor. Jack și copiii vor uita sentimentele de camaraderie de la început și, întocmai ca adulții, încep să caute o fiară imaginară, ucigând totul în cale. Istoria aceasta este chiar parabola ce stă la baza tuturor războaielor, întotdeauna existând o cauză reală sau închipuită. În „Splendida lume nouă” (1932), de Aldous Huxley, toți oamenii păstrează mereu o față tânără, grație unor procedee genetice speciale, cei urâți sau cu defecte fiind considerați primitivi. Adolescența rămâne o temă deschisă, mereu incitantă pentru literatura de pretutindeni. (H.S.)



## MIRCEA ELIADE

## Romanul adolescentului miop

Prima scriere a reputatului istoric al religiilor este „**Romanul adolescentului miop**“, redactat din obișnuința de a ține jurnal încă din clasa a IV-a, întreprindere mărturisită chiar din primul capitol, „**Trebuie să scriu un roman**“: „Pentru că am rămas singur, m-am hotărât să încep chiar azi «**Romanul adolescentului miop**». Voi lucra în fiecare după-amiază“. Pentru a susține acest demers, adept precoce al autenticității, Mircea Eliade crede că inspirația nu este absolut necesară, ci e nevoie numai de a înregistra faptele de viață, începând din clasa a IV-a de liceu, când viitorul scriitor avea „pistrui ca un ovrei“ și învăța chimie într-un laborator situat în firida sobei.

Al doilea capitol se intitulează „**Gloria lui Robert**“, conturând un personaj care îl citește pe D'Annunzio, italianul „cu cărți frumoase și femei frumoase în amintiri“. Robert e adolescentul care vrea să devină faimos și îi citește pe Balzac, Ibsen și Victor Eftimiu. Este, în fond, personajul ce își schimbă în mod deliberat măștile, jucând mai multe roluri, inclusiv de personaj ridicol, având, în cele din urmă, chiar manifestările unei personalități schizofrenice, ajungând „să se creadă altul.“

Ora de muzică, focalizată de autor în capitolul următor, „**Jurnal de clasă**“, este plină de manifestări ale nesupunerii specifice vârstelor tinere. Profesorul de muzică publicase o romanță, numită „**Criul**“, și voia să-și recupereze banii pentru tipar, de aceea cere elevilor să-i cumpere broșura. Însă tentativa lui se transformă într-un imens hohot de râs, pentru că baritonii clasei încep să vocifereze la cererea profesorului, creând un întreg scenariu al anarhiei: „S-au adunat șase baritoni care se sprijină unul de altul și se prefac că-și scapă partiturile pe jos. Unul din ei, «a cerut voie afară». Și pentru că n-a obținut, pretinde că nu poate cânta, că e «o adevărată barbarie și abuz de putere, ceea ce se petrece la liceul acesta!» Boloveanu cânta înainte la orgă, numărându-și din ochi baritonii.“. Un alt personaj, oarecum grotesc, de unde și denumirea de **Fosil**, este șchiop, știe bine chimie și copiază la teze. Colea, un personaj funambulesc, îi trage o palmă lui Fosil și acesta îl reclamă pedagogului, care îl pedepsește că a tulburat ora.

Un alt caz simptomatic este cel al lui Fănică, elevul terorizat de chimie, la care citește de zece-cincisprezece ori fiecare lecție și nu înțelege nimic, fiind poate cel mai semnificativ exponent al unui învățământ scolastic, bazat pe teroare și pe obiectivele unei învățări excelând prin rigiditate.

Capitolul „**Între Don Juan**“ îi prezintă pe cei doi prieteni, Robert și Dinu, în roluri de dandy de București, mimând personaje ce își schimbă doar îmbrăcămintea și comportamentul în funcție de epocă. Discuția se învârtă în jurul unor teme din lumea școlară: geniile sunt nefericite, elevii urmăresc fetele și doamnele pe bulevard, Sylvia e o fată considerată de autor „vulgară“. Totul imită atmosfera englezească a domnilor care fumează țigări selecte. Robert vorbește despre posibilitatea voluptuoasă de a se plimba cu o femeie în jurul platanilor, de a o ține de braț, de a se simți împreună în al nouălea cer. Dinu povestește o întâmplare enigmatică, în care, ca într-un vis, era răpit de pe stradă de o servitoare și dus în alcovul unei tinere dornice să-l cunoască. Povestea seamănă cu „**Păcatul**“ lui I. L. Caragiale, după cum conchide Robert.

„**Corigența**“ descrie o experiență limită a însuși autorului: rămâne corigent la germană, din cauza unui profesor cu o privire îngrozitoare, care îl face să uite lecția într-o clipită. Cuprins de disperare, se gândește chiar la sinucidere. O altă corigență, de data asta mai târzie și aproape inevitabilă, apare la matematică. Învățătura provoacă, la fel ca în toate timpurile, o stare de inconfort existențial, dureri groaznice de cap, un stres imens, accentuat de caracterul scolastic, mecanicist al învățământului acelei vremi. Scopul corigenței, pentru profesor, este simplu: ca elevul să se pregătească mai bine la matematică, să cunoască mai bine detaliile acestui obiect subtil. Împrișinatul crede însă că a nu ști bine matematica este un dat, ține de soartă, la fel cum moartea este un dat al sorții.



Soarele de noiembrie, trist, în declin în lunile de toamnă, marchează parcă lipsa de vitalitate a personajelor dintr-un oraș cu o mitologie încă nedescoperită. Viața liceului se scurge cu exactitatea unui ceas elvețian, găsindu-și măsurătoare în repetițiile pentru spectacolul „Un liceu model”. Unul dintre cuplete este dedicat elevului bolnav de gălbenare din cauza chimiei, lucru real, devenit comic tocmai prin coincidența dintre culoarea bolnavului și specificul multor substanțe ale acestui obiect de studiu. Unii elevi sunt mai expansivi, alții mai timizi, după cum este firea fiecăruia. Toate aceste impresii sunt culese de scriitor de la fereastra mansardei prin care se profilează lumina unui nou început.

Mircea Eliade evocă lumea liceelor din București, banală, cu preocupări obișnuite, în care elevii învață pe rupte, mulți fără a înțelege însă nimic. Orele de latină, spre exemplu, din care nimeni nu înțelege o boabă, sunt ținute de un maestru ocultist și filozof. Un personaj deosebit este Brătășanu, care știe să traducă din latină, chiar în timpul vorbirii. Dar nu știe de ce Horatius a scris „**Carmen Saeculare**“. Marcu, în contrast cu el, este elevul cel mai leneș, tolerat de toți profesorii, având însă calificativul insuficient la limba latină.

Sâmbăta este o zi de mai mare libertate, în care liceenii se plimbă prin oraș, împărtășindu-și impresiile despre femei, despre lume în general: „De ce să ascund? Am privit adesea, lacom, șolduri și sâni tăinuți.“. Trupurile feminine sunt de toate felurile: mignone, zvelte, „ce tremură – în vânt“, care nu ascund nimic, ci doar adumbresc. Diversitatea trupurilor feminine ar putea reprezenta chiar o adevărată scară a tipologiilor. În orașul monoton, singura consolare o constituie contemplarea acestora, care, în imaginația adolescenților, dobândesc imaginea unor zâne din povești. Sâmbăta nu este provincială ca duminica, zi premergătoare începerii unei noi săptămâni de trudă, moment de relaxare a familiilor înainte de a intra în tulburarea altor zile monotone. Prin urmare, sâmbăta este evocată de scriitor tocmai din dorința secretă de a conserva o lume parcă eternă, pentru că timpul din această zi pare fără sfârșit.

În capitolul „Papini, eu și lumea“, se insistă asupra cărții lui Giovanni Papini, „Un om sfârșit“, care exprimă exact starea de spirit a autorului. Tânărul Eliade este și supărat și bucuros, pentru că scriitorul italian a avut inițiativa de a scrie ceea ce intenționa el, dar și pentru că l-a descris așa cum este. Intenția „adolescentului miop“ de identificare cu Papini este totală; că l-a descris așa cum este. Intenția „adolescentului miop“ de identificare cu Papini este totală; că l-a descris așa cum este. Intenția „adolescentului miop“ de identificare cu Papini este totală; că l-a descris așa cum este. Intenția „adolescentului miop“ de identificare cu Papini este totală; că l-a descris așa cum este.

Jurnalul se întinde pe durata unui an întreg: un an lung, plin de reflecțiile unui adolescent care trăiește experimentele cele mai bizare. Prietenii se îndepărtează treptat, lăsând timp pentru o mai prelungită introspecție: „Am fost atât de singur în ultimele luni, încât mă socoteam aproape fără prieteni.“. Revederea cu ei stă sub semnul unui bun rămas: „Pașii mei mă înstrăinau de prieteni, și pașii lor mă depărtau.“. Un caz tragic este acela al lui Radu, care fugise de la internatul din Brașov. Era un personaj ciudat „cu chipiul lui de toboșar, miop, cu dinți lați și buze mari, crăpate“, care „ajunsese cinic și vulgar“ și nu putea mânca fără să bea țuică.

„Bacalaureatul“ e un punct terminus al lungii perioade a școlarității. Acum, adolescentul, după ce citise atât de mult, se simte ofensat de atitudinea indiferentă a profesorilor din comisie, care îl desconsideră și îi dau note mici. Elevul, singur în fața profesorului, nu mai simte nici el că participă la un eveniment deosebit: „Sunt aproape trecut. Și nu simt nici o bucurie, și asta mă doare: mult, mult.“.

Capitolul „**Final**” consfințește rotund, într-o simetrie așteptată a textului, sfârșitul anilor de liceu: „Mi-am cetit numele pe listă, cu ochi tulburi [...] Pe mine mă întristau clasele în care peste puțin timp nu voi mai zări nici o față cunoscută.”. Ideea de sfârșit de epocă este cutremurătoare: „Cine ar putea înțelege tristețea sălbatică a acestui sfârșit pentru totdeauna?” Totul se scufundă în uitare, ca o fantomatică navă cu pânze din operele wagneriene. (H.S.)



## *Sugestii de răspunsuri la exerciții din manual*

**Ex. IV, 3/ p. 55.** Portretul lui Radu, fostul coleg, seamănă cu povestea condensată a unei vicți dramatice. Naratorul, de pe acum, știe să plaseze un amănunt, o replică, un gest cu semnificații tulburătoare, care provoacă fiorul lecturii (ca în prozele ulterioare, precum în romanul „Noaptea de Sânziene”). Argumentează!

Evoluția lui Radu condensează imaginea unei experiențe umane triste. Radu trăiește momentul pierderii mamei și acest lucru îi arată că de fapt lumea este pustie, că optimismul nu poate să reziste într-o societate lipsită de transcendență; după înmormântarea mamei, Radu se întoarce plictisit, blazat, cu gesturi automate, care îl scot treptat din sfera normală a umanului: „Radu își fuma țigara puțin stânjenit. I-am surprins atunci privirile amare și resemnate, mai dureroase decât o noapte de lacrimi. Nu se aștepta nimeni la un asemenea răspuns. Ne-am văzut, doar, prietenul în ziua înmormântării abia coborând din tren. Părea plictisit și obosit. N-a trădat o lacrimă, un suspin. Fuma.”.

**Ex. VII/ p. 55.** În ce constă decepția personajului când dă bacalaureatul? Tu îi împărtășești dezamăgirea? Cum înțelegi ultimul enunț? Ai auzit de „toamna bacoviană”?

Bacalaureatul înseamnă încheierea unei perioade distincte de viață, a adolescenței, trecerea unui prag de mari așteptări, care să dea întreaga măsură a candidatului. Tocmai din această cauză, pentru tânărul Eliade momentul este de mari decepții, fiindcă profesorul îl consideră mediocru, într-un sistem școlar de o scolastică aberantă: „Mă pasiona întrebarea; făceam eforturi de memorie, de logică, de atenție. Dar profesorul nu era mulțumit. Mi-a socotit memoria proastă.

– Dacă te-ai apucat să le înveți, trebuia să le înveți până la capăt, ca un perfect papagal. Altminteri, nu-ți admir decât o mediocră încăpățănare, ca pentru nota **cinci**.”.

De fapt, mediocritatea aparține, într-un fel, și profesorului de științe ale naturii, fiindcă își consideră știința infailibilă, un apanaj al personajelor cu memorie bună, ceea ce implică, din start, abolirea creativității. Reacția personajului este de umilință:

„Am plecat fără nici o bucurie, fără să țip, fără să alerg pe străzi – așa cum îmi făgăduisem. Am povestit prietenilor furia mea cu profesorul de naturale. M-au socotit naiv. Și **cinciul** e bun.

Am făcut, pe un colț de zid, media. Îmi da, în orice caz, **șase**.”.

Toamna bacoviană creează un sentiment dezolant ce se așterne în conștiința oamenilor în societățile submediocre, lipsite de o adevărată cultură filozofică, existențială sau tehnologică. O astfel de societate este dominată de sentimentul sfârșitului de lume: „A început să plouă: greu, rece, monoton. E toamnă afară, sau e toamnă în manskarda mea?...”.

**Ex. VIII, 1/ p. 55.** Ce sentiment îl copleșește când se vede pe lista reușităților? De ce este trist?

Sentimentul dominant este de tristețe: „Mi-am cetit numele pe listă, cu ochi tulburi. M-am plimbat iarăși prin curtea largă, cu platani, ca în zilele examenului. M-a cuprins deodată un dor puternic de a vedea liceul unde am petrecut opt ani. [...] Caietul acesta e încă un caiet de adolescent. Mai vreau să scriu numai câteva pagini, și apoi să-l sfârșesc, **pentru totdeauna**.

Cine ar putea înțelege tristețea sălbatică a acestui **sfârșit pentru totdeauna**?... O viață se închide. Voi răsfoi mai târziu caietul și, poate, nu-l voi răsfoi – ca până acum – singur...” (H.S.)

### **ADDENDA**

**Mircea Handoca, 1988**

„Cel mai valoros text din ineditele «definitivate» ale adolescenței e, fără îndoială, **Romanul adolescentului miop**, alcătuit din circa 200 de pagini. În 1927-28, câteva fragmente au apărut în **Cuvântul, Universul și Viața literară**. Eu însumi am publicat și comentat câteva capitole în trei numere consecutive ale revistei **Manuscriptum** din 1983. Romanul a rămas, în întregul lui, inedit mai bine de șase decenii, cu toate că a fost pe punctul de a se publica mai întâi în **Gândirea**, iar după aceea în **Rampa și Viața românească**.”



## Index de concepte operaționale

### A

act 236  
alegorie 32  
aliteratie 36  
ambiguitatea 182  
anacolut 33  
antiteză 34  
artă poetică 13  
asonanță 36

### B

baroc 375  
basn 413

### C

categoria timpului narativ 294  
comparație 32

### D

descriere 176  
dialog 236  
didascalie 236  
discurs 68

### E

elemente de versificație 23  
enumerație 33  
epistolă 203  
epitet 32  
epopee 374  
eseul 96  
eufemism 32  
eul liric 180

### F

fabulos 416  
figurile de stil 31  
finalul 83  
fiziologie 504  
focalizarea externă, internă și  
zero 294

### G

genul epic 49  
genul liric 82  
gradație 33

### H

hiperbolă 34

### I

iluminism 374  
imagarul poetic 182  
imaginea artistică 30  
imprecație 35  
incipitul 83  
instanțe narative 53  
interogație retorică 35  
inversiune 33  
inectivă 35  
invocație 35

### L

limbajul poetic 30  
lirismul 180  
lirismul obiectiv 182  
lirismul subiectiv 181

### M

metaforă 34  
metonimie 35  
monolog 237  
motiv 13

### O

onomatopee 36  
opera dramatică 118  
oximoron 32

### P

pastelul 196  
personificare 33  
pictopoezia 71  
povestire 331, 363  
prozodie 23

### R

realism 246  
refren 34  
repetiție 33  
replică 236  
rimă 25  
ritm 24

roman 293  
roman corintic 294  
romantism 175  
roman doric 294  
roman ionic 294  
rondel 163

### S

scena 236  
scenariu narativ 50  
scrisoarea de dragoste 203  
secvența poetică 83  
simbol 100  
sonet 177  
stilul 214  
stilul beletristic 214  
stilul ca abatere 214  
stilul ca adaos 214  
stilul ca exercițiu de alegere a  
faptelor de limbă 214  
stilul direct 216  
stilul indirect 216  
stilul indirect liber 216  
stilul juridico-administrativ  
216  
stilul publicistic 215  
stilul științific 215  
stilurile funcționale 214  
spectacol 237  
strofă 24  
structura textului dramatic 118  
structuri narative 51  
sugestia 182  
suspans 238

### T

temă 13  
tiradă 237  
titlul 82  
tragedie, tragic 235

### V

vers 23  
viziune narativă 504  
vorbirea directă 216  
vorbirea indirectă 216



## Dictionar

**abulic**, adj. - fără voință, inert.

**a adăsta**, vb. - a rămâne încă un timp într-un loc, a aștepta.

**agonal**, adj. (< germ. *agonisch*) - care este în agonie.

**aleator**, adj. - care depinde de o împrejurare viitoare și nesigură; întâmplător; stocastic.

**alienare**, s.f. - fenomen de înstrăinare a unei persoane sau a unui grup de indivizi de restul societății, din diverse cauze.

**ambiguu**, adj. - cu mai multe înțelesuri, echivoc; se poate spune despre un mesaj fără sensuri bine precizate.

**amoralism**, s.n. - concepție care preconizează o atitudine indiferentă față de morală; atitudine estetică, de sorginte nietzscheeană, ce constă în negarea valorilor moralei creștine.

**ancestral**, adj. - transmis prin ereditate; ereditar; strămoșesc.

**antropologie**, s.f. - știință care se ocupă cu studiul originii, evoluției și variabilității biologice a omului, în corelație cu condițiile naturale și social-culturale.

**antiutopie**, s.f. - o prezentare frustră a realității, fără iluziile fantasmagorice proprii societăților primitive.

**Apocalipsa**, s.f., **Armageddon**, s.n. - sfârșit al lumii, moment prezentat în diverse mitologii ale lumii, fie prin diluviu, iarnă lungă de trei ani, fie prin sunarea Trămbiței de Apoi. După Ioan Petru Călianu, apocalipsele pot fi clasificate în: a) apocalipse în care apare eroul ales de forțele divine, "elective", sau ale chemării, cu personaje ca Avraam și Enoh, Isaac și Iacov, Levi și Moise, Baruh și Ezdra, Isaia și Mahomed, Fecioara Maria și apostolii Petru și Pavel; b) apocalipse în care eroul este victima unui accident sau a unei boli grave ("apocalipse prin accident"), exemple putând fi date Er Pamfilianul, din "Republica" lui Platon, sau Aridaeus-Thespisius în "De sera numinis vindicta", din Soloi; c) apocalipse prin revelație sau ale căutării.

**apofatic**, adj. - adjectiv provenit din "apopha(nai)", "negație"; cunoașterea apofatică este o cunoaștere prin negație.

**apolinic**, adj. - referitor la zeul Apolo; (op. **dionisiac**, termen folosit de Nietzsche) luminos, senin, echilibrat, prin care se înțelege o atitudine meditativ-teoretică, bazată pe ordine, armonie, echilibru și măsură, pe aspirația spre frumos, spre perfecțiune sau solaritate.

**arhetip**, s.n. - (în filozofia lui Platon) concept care desemnează modelul prim, originar, ideal al obiectelor sensibile, considerate ca reprezentări imperfecte și copii ale sale; ființa originară, nemuritoare; arhetipul poate fi considerat zeul creator.

**arhieon**, s.n. - entitatea conică superioară, derivată din Demiurg; poate fi similar cu Hyperion din "Luceafărul", de Mihai Eminescu.

**auspex**, pl. **auspices**, s.n. - un zeu al vechii Rome (< lat., cel care observă păsările, prezicător; de la **avis**, pasăre + **spex**, observator).

**axis mundi** (< lat.) - "axă a lumii"; axă a lumii pot fi considerate, fiecare în parte, Arborele Cosmic, casa sau chiar copacul sfânt: teiul, bradul, salcâmul, stejarul, gorunul.

**bacantă**, s.f. - preoteasă a cultului lui Bacchus, prezentă la ospetele satirilor; bacantele erau prezente și la Saturnalii, sărbători închinat zeului Saturn; erau considerate nemuritoare și puteau să inoculeze germenul nemuririi altor ființe umane, prin vampirism.

**banshee**, s.f. - în tradiția irlandeză, spirit sub forma unei femei bocitoare, care apare în familiile în care există cineva în prag de a muri.

**baroc**, s.n., adj. - stil artistic predominant în sec. XVII-XVIII, caracterizat prin ornamentație excesivă, neregularitatea liniilor și prin monumentalitatea construcțiilor, în arhitectură, contururi agitate (în sculptură), tehnica clarobscurului, opoziția în diagonală, dramatism interior și o anumită bizarerie și îndrăzneală a expresiei artistice (în muzică și poezie), stil încărcat, retoric, excesiv.

**bayou**, **bayous** (Southern US < Louisiana French < Choctaw **bayuk**, mic râu) - un braț sau o ieșire a unui curs de apă major, de obicei împădurit; zonă de mlaștină din apropierea unui astfel de curs.

**bildungsroman**, s. n. (< germ.) - roman care prezintă procesul de formare a unui personaj.

**bocaport**, s.m. - deschizătură prin care se introduce mărfurile într-o navă de transport.

**bogomilism**, s.n. - doctrină și sectă dualistă apărută în secolul X în Bulgaria și răspândită apoi în țările balcanice, în Rusia și în alte părți, care contesta treimea divină ortodoxă, existența umană a lui Hristos, respingea riturile ortodoxe, inclusiv botezul, și nu accepta ierarhia bisericească.



- bolgie**, s.f. (< it. *bolgia*) - compartiment al cecului de-al optulea cere al "Infernului" lui Dante
- bric**, s.n. - navă cu vele.
- burg**, s.n. - denumire a unui oraș, a unei cetăți medievale. Cuvântul "burg" se folosește în special pentru a da unui text o tentă arhaică.
- cală**, s.f. - loc de depozitare a mărfurilor pe o navă.
- canon**, s.n. - regulă, dogmă bisericească; normă, regulă de conduită, listă de texte sacre care se bucură de autoritate deplină în cadrul unei religii; listă de opere literare valoroase, pedeapsă dată de Biserica
- cannon fodder** (< engleză) - carne de tun, masă de oameni destinată războaielor.
- car zburător** - un astfel de car, al zeiței celtice Badb, e descris în „*Druzii și zeii animalieri*”, de d'Arbon de Jubainville: „Ei văzură în fața lor un car, la care era înhamat un singur cal roșu. Calul nu avea decât un picior. Oiștea carului îi străpungea corpul, iar capătul oiștei îi ieșea prin frunte. În car era o femeie roșie, cu sprâncene, mantie și tunică, toate roșii. Mantia era atât de lungă, încât atârna între roțile din spate ale carului, măturând pământul.” Cuchulainn o vede pe zeita Badb la Grellach Doluid, dar aceasta se transformă într-o pasăre, care dispare foarte repede
- catharsis**, s.n. - eliberare de povara sentimentelor prin trăire estetică; purificare prin artă; termen folosit de Aristotel.
- cazuistică**, s.f. - parte a teologiei scolastice, medievale, care încearcă să rezolve cazurile de conștiință și să justifice unele practici imorale printr-un sistem de norme etice abstracte și prin subtilități logice, devenite cu vremea sofistică pură; argumentare abilă, subtilă, sofisticată a unor teze false sau îndoielnice.
- cetăți zburătoare** - cetăți existente în mitologia popoarelor arabe, menționate de legende, în "cetățile zburătoare" timpul este abolit, iar locuitorii lor trăiesc fără grijă de boli, bătrânețe sau muncă.
- claustrat**, adj. - închis într-un spațiu restrâns.
- clown**, s.m. - artist comic de circ.
- cluster**, s.n. (engl. medie *cluster*, engl. veche *clyster*, "mănunchi") - aglomerare de obiecte, ciorchine.
- coincidentia oppositorum** (<lat.) - concept după care contrariile se atrag.
- con atemporal**, s.n. - con de protecție, stază temporală, care oprește trecerea timpului.
- a conexa**, vb. - a lega împreună, a alătura, a grupa lucruri sau chestiuni de aceeași natură; a reuni
- conex**, **conexă**, adj. - care se găsește în legătură cu ceva, care însoțește ceva, care merge împreună cu ceva.
- conotație**, s.f. - sens sau efect de sens al unui cuvânt sau al unei expresii, care vine să se adauge sensului inițial.
- converti**, vb. - a adopta sau a determina pe cineva să adopte o anumită convingere (religioasă); a schimba un lucru în altul, a prefăce, a transforma.
- coordinație**, s.f. - acțiunea de a coordona; raport între mai multe noțiuni de aceeași specie, subordonate aceleiași noțiuni.
- corvetă**, s.f. - navă medie de luptă, extrem de manevrabilă.
- cosmogonie**, s.f. - ramură a astronomiei care studiază originea și evoluția Universului. Cosmogonia este abordată și în diversele legende ale lumii. Dacă în Biblie se vorbește despre Duhul care se plimba pe deasupra apelor, în căutarea unui punct de sprîjin, în alte legende se amintește de nașterea lumii din lumină, sau din Oul Primordial, din Inceput.
- crucișător**, s.n. - navă de război de dimensiuni medii, de 8 000 - 45 000 de tone, dotată cu tunuri. Crucişătoarele au un blindaj mai slab decât cuirasatele și pot purta, la fel ca acestea, rachete de croazieră, antinavă, antisubmarin, torpile, tunuri antiaeriene, chiar elicoptere. Un crucişător celebru este «Hood» aparținând Marinei Regale Britanice. Crucişătoarele pot fi antisubmarin, antiaeriene. Crucişătoare mari sunt «Long Beach», de 220 de metri lungime, 16 000 de tone și cu o viteză de 45 de noduri, «Sverdlov», «De Grasse».
- Cuchulainn** - fiul lui Lug, eroul și campionul de aine, e născut brunet, apoi blond, iar ultima dată cu tîmplele brune, blond în rest și cu ciuf roșu. Cuchulainn are șapte degete la fiecare picior și la fiecare mână. După confruntările sale e vindecat, de obicei, cu o pomadă solară, implicat în nenumărate aventuri amoroase, cu pămîntene, Korrigane sau zețe. După moarte, devine semizeu. Se poate compara cu Orejona, extraterestul din Anzi, cu câte patru degete la mâini. Cuchulainn o va înfrînge pe Alfe, o vrăjitoare, căruia îi va cere să-i facă un copil și să o lase în pace pe Scazarc'h, înamică a primei. Vrăjitoarea Scazarc'h îi va da lui Cuchulainn o armă magică. În



lupta cu Ferniad, el va folosi lancea primită de la Scazarc'h. Din cauza regretelor că și-a ucis un prieten apropiat, va fi dus în Regatul Morților, de sărbătoarea de Saman, devenind semizeu, de unde se va întoarce cu o femeie străină, alta decât Emer.

**cuirasat**, s.n. - navă de război de dimensiuni foarte mari, de la 10 000 tone («cuirsat de buzunar»), la 30 000 de tone până la 72 000 de tone («Yamato»), cu o putere de 300 000 de CP. Numele navei provine de «cuirsă», centură de protecție din metal, de 300-500 mm, împotriva proiectilelor, mai subțire la centura submarină. Un cuirsat are tunuri de 280-460 mm, ajungând până la o tonă, ce pot fi aruncate până la 40-60 km, și rachete de diverse tipuri, tunuri antiaeriene, sisteme «Phalanx». Cuirsate celebre: «Bismarck», «Tirpitz» (Germania), «Missouri» (SUA), «Yamato» (Japonia), nava amiral a flotei japoneze în timpul celui de-al doilea război mondial. Primele cuirsate sunt «Merrimac» și «Monitor», care s-au luptat pe data de 11 martie 1862; dintre alte cuirsate, menționăm pe «Dreadnought» (1906). Au fost înlocuite de portavioane și portelicoptere; din primul tip putem aminti tipurile «Clemenceau» (portavion ușor), «Forrestal» (portavion greu).

**decela**, vb. - a dezvălui, a scoate în evidență.

**degradarea energiei**, s.f. - proces, întâlnit și în fizica plasmei, după care energia fluidă, recirculabilă, se transformă în materie, imobilă, degradată ca atare. Suportând un matrix fix, formele materiale se distrug, fiind supuse temporalității.

**demers**, s.n. - mijlocire, intervenție (pe lângă cineva) în vederea obținerii unui anumit rezultat.

**demon**, s.m. - geniu căruia i se atribuie puterea de a stârni dorințe, pasiuni; diavol; drac; om rău; «daimonul» era un zeu chtonic, fără calități negative, asimilat mai târziu cu ființele negative supranaturale.

«**demonii deșertului**» - ființe energetice, din mitologia arabă, precum djinnii, urâți la înfățișare, menționați în legende arabe și care acționează ca protectori sau îi terorizează pe oameni. Djinnii se deplasează prin aer cu diverse viteze și se pot face nevăzuți.

**dendromorf**, adj. - în formă de arbore.

**denotație**, s.f. - semnificație lexicală.

**desincroniza**, vb. - acțiune opusă sincronizării; a sincroniza = a face să se desfășoare simultan două sau mai multe mișcări, fenomene etc.

**desperado**, s., pl. **desperadoes**, **desperados** (sp. lit. **desperate** < engleză medie - Middle English. **desperacioun**) - criminal sau nelegiuit fără remușcări, în special în primele zile ale Far West-ului.

**desuetudine**, s.f. - încetare a respectării sau exercitării unei legi; a cădea în desuetudine = a ieși din uz, a nu mai fi folosit, a se perima.

**detractor**, s.m. - calomniator.

**deus absconditus**, s.m. - Dumnezeu ascuns; concepție după care Dumnezeu nu poate fi observat, rămânând transcendent.

**deus ex machina** (< lat.) - actorul ce interpreta zeul coborât cu hârzobul, în reprezentările din antichitate ale tragediilor, pentru a stabili deznodământul. De obicei, fiind dotat cu puteri supranaturale, zeul determina cursul acțiunii în orice direcție.

**diatribă**, s.f. - critică violentă (și răutăcioasă); lucrare care conține o asemenea critică; pamflet.

**dihotomie**, s.f. - faptul de a exista sub două forme diferite distincte, de a avea două calități, a unei noțiuni abstracte sau concrete, fără a schimba calitățile întregului. Dihotomia sentimentelor arată că acestea pot fi bune sau rele. Principiul dihotomic este limitator.

**dionisiac**, adj. - referitor la Dionysos, zbuciumat, plin de fervoare; bahic; (opus lui apolinic) termen folosit de Nietzsche pentru a denumi o atitudine afectivă, exprimând impulsurile iraționale ale vieții, extatic, pasionat, zbuciumat; referitor la un hedonism excesiv, prin petrecere ușoară a vieții.

**dioramă**, s.f. - imagine de ansamblu a lumii, panoramă.

**dom, domuri** - spațiu vast de protecție, închis sau nu; refugiu, sălaș.

**domovi**, s.m. - spiriduși prezenți în mitologia popoarelor slave, similare cu lepriconii și sprites englezi.

**Eddele** - vechi povestiri germanice, unde sunt prezentate nașterea lumii, apariția zeilor, etapa eroică și moartea multiversului. În limba străveche norvegiană, «Edda» înseamnă «străbunică», «poveste din bătrâni». «Elder Edda» (cea mai veche Edda), datată în jurul anului 1100 d.Hr., cuprinde poeme eroice și mitice și e presupusă a aparține lui Saemund, un nobil islandez. Vechile povestiri



l-au fascinat și pe un alt scriitor islandez, pe Snorri Sturlason. Legende scandinave despre creația lumii sunt regăsite în "Geneză" și în "Rig-Veda".

**Eden** - paradisul grecesc, unde ajungeau după moarte Cei Fericiți.

**efemer**, adj. - trecător, vremelnic.

**egocentrism**, s.n. - atitudine a celui care privește totul prin prisma intereselor și a sentimentelor personale; tendință de a face din sine "centrul universului", egotism.

**emergență**, s.f. - ieșire a unui corp, a unei substanțe, a unei radiații din mediul unde se găsește.

**emfază**, s.f. - afectare în scris, în vorbire, în comportare, prin accentuarea unei idei, a unei supoziții, exagerare, prețiozitate.

**empatie**, s.f. - interpretare a celui altuia după propriul eu; transpunerea noastră simpatetică în obiectele exterioare; intropatie.

**entropie temporală**, s.f. - mărime fizică ce caracterizează gradul dezordinii unui sistem. Cu cât entropia este mai mare, cu atât dezordinea este mai mare. Entropia crește odată cu trecerea timpului.

**eon**, s.m. - cantitate infimă a Energiei Prime, uneori confundată cu Zeul Suprem. Eonul este o parte a Întregului, fără a avea aceeași putere cu acesta, dar posedând toate atributele primului.

**epifanie**, s.f. - fenomenul revelației divine în spațiul profan al oamenilor.

**epigon**, s.m. - scriitor (de valoare minoră) care imită mijloacele de expresie specifice unui mare scriitor, unui curent sau unei școli literare de prestigiu; urmaș, succesor (lipsit de valoare).

**epistemologie**, s.f. - știința cunoașterii.

**eres**, s.n. - credință în forțe miraculoase, supranaturale.

**eroologie**, s.f. - știință care se ocupă de eroi (folosit de Romulus Vulcănescu în "Mitologie românească").

**erudiție**, s.f. - cunoaștere temeinică a uneia sau a mai multor științe; cultură vastă.

**escatologie**, s.f. - știință care se ocupă cu sfârșitul ca fenomen logic al universului cauzal. Escatologia poate fi a lumii sau a individului.

**eteric**, adj. - care nu are greutate sau materialitate, ușor. Denumirea de eteric vine de la eter, substanță chimică, ușor vaporizabilă.

**etimologie**, s.f. - ramură a lingvisticii care se ocupă cu istoria cuvintelor, stabilind originea și evoluția formei și a sensului lor.

**etnic**, adj. - referitor la apartenența la un popor; privitor la formele de cultură și civilizație specifice unui popor.

**euthanasie**, s.f. - moarte blândă, fără suferințe.

**exeget**, s.m. - învățat specialist în exegeză; persoană care studiază și interpretează un text din punct de vedere filologic, istoric etc.

**exhortație**, s.f. - cuvântare, discurs prin care se urmărește stârnirea unui sentiment, declanșarea unei acțiuni; încurajare, îndemn, îmbold, înflăcărare.

**existențialism**, s.n. - curent filozofic ce vizează apropierea de abis a ființei. Dincolo de moarte nu se află decât abisul, prăpastia, neantul. Promotori importanți ai acestui curent sunt Albert Camus ("Vara la Alger"), Jean-Paul Sartre ("Ființa și Neantul").

**exorcizare**, s.f. - acțiunea de a exorciza și rezultatul ei; pretinsă eliberare de diavol prin rugăciuni, descântece etc.

**facticitate**, s.f. - calitate a unui eveniment politic, social, de a fi artificial.

**facțiune**, s.f. - grup de persoane unite pe baza unor interese politice comune (și care de obicei se manifestă prin violență); partidă.

**fanare**, s.f. - ofilire, uscare.

**fantasmagoric**, adj. - care are aspectul unei fantasmagorii, care aparține fantasmagoriei, ireal, fantastic.

**fatum**, s.n. - destin irevocabil, fatalitate, soartă.

**fée** - zână în mitologia anglo-saxonă nordică. Numele provine din franceză, fiind rezultatul colonizării normande de după anul 1066, când s-a desfășurat bătălia de la Hastings. Denumirea fée are ca echivalent în limba engleză pe **fairy**.

**fenomenologie**, s.f. - doctrină filozofică metafizică ce își propune să studieze fenomenele conștiinței prin prisma orientării și a conținutului lor.

**ficțional**, **fictiv**, adj. - ireal, inexistent, plăsmuit, imaginar.

**filid**, s.m. - bard englez, din perioada Evului Mediu timpuriu, capabil să memoreze în jur de cincizeci de mii de versuri, pentru a le recita spectatorilor sau la curțile regale.



- filipică**, s.f. - (conform "Philipplene", discursurile lui Demostene împotriva regelui Filip al II-lea al Macedoniei); discurs violent și cu caracter acuzator, pronunțat împotriva unei persoane.
- flamboyant**, adj. - formă particulară a stilului gotic, caracterizat printr-o boltă de ogivă. Figurat: referitor la un stil îndrăzneț.
- Flatland** (traducere din engleză, "țara plată"); țară bidimensională, folosită de Ouspenski pentru a ilustra incapacitatea omului tridimensional de a înțelege spațiul cvadridimensional; la fel cum un locuitor al Flatlandei nu poate ajunge în lumea tridimensională, fiind limitat la suprafață, omul este restrâns la lumea tridimensională, din care se exclude dimensiunea temporală.
- formalism**, s.n. - orientare în artă, estetică, muzică, literatură, ce rupe forma de conținut, tinzând să supraaprecieze forma operei de artă în dauna conținutului, să considere forma un scop în sine și nu ca expresie a conținutului.
- fortuna**, s.f. - soartă, destin, noroc, șansă.
- fortuna labilis** (< lat.) - concept baroc al sorții schimbătoare: omul nu poate stăpâni destinul, ci acesta îl stăpânește, luând întorsături neașteptate.
- fregată**, s.f. - navă militară de dimensiuni medii. Fregata de clasă «Leander» a Marinei Regale, «HMS Jupiter» are rachete **SeaWolf** și **Exocet**.
- funambulese**, adj. - bizar, excentric.
- funciar**, adj. - care se referă la proprietatea particulară asupra pământului sau a averilor imobiliare; care aparține naturii, firii cuiva; de bază.
- futurism**, s.n. - curent literar-artistic de la începutul secolului XX, care proclamă un spirit de frondă, o negație totală a formelor tradiționale și o orientare spre cultul mașinismului, al ritmului halucinant al civilizației și al tehnicii moderne.
- gnoseologie**, s.f. - teorie a cunoașterii.
- goeletă**, s.f. - navă cu vele din perioada romantică a navigației.
- gongoric**, adj. - care aparține gongorismului, curent artistic prețios, încărcat, plin de metafore.
- Graal** - potir, cupă, vază, crater; termenul provine din grecescul "krater". Se consideră că Graalul ar conține sângele lui Iisus Hristos. J. Vendryés afirma că, "nu există în nici o literatură celtică, oricât de bogată, nici o povestire care ar putea servi drept model compunerilor atât de diverse pe care literatura noastră medievală le-a dezvoltat plecând de la acest subiect" (**Căutarea Graalului**, "la Quête"). **Graalul** este legat de multe credințe ezoterice: poate conferi deținătorului nemurirea sau puterea absolută.
- gradient**, s.m. - gradație, variație a unei unități de măsură pe o scară de mărimi ale unui fenomen fizic.
- grotesc**, adj. - care excelează prin exagerare, prin deturnare a frumuseții. Uneori grotescul se confundă cu hidosul. Noțiunea de grotesc este specific barocă.
- hablador** (< sp.), adj, s.m. - vorbitor, palavragiu.
- hamartia** (< gr. **hamartánein**, "a greși") - eroare în judecată rezultând din caracterul tragic al personajului.
- hoi polloi** - denumire din limba greacă, care desemnează oamenii de rând, vulgul.
- homo hominis lupus** (< lat.) - "Omul este lup pentru om".
- homuncul (us)**, s.n - om creat în viziune alchimistă; personaj artificial, anormal, cu tare fizice sau mintale.
- hierofanie**, s.f. - fenomenul revelației divine în spațiul profan al oamenilor.
- hipnotism**, s.m. - totalitatea fenomenelor caracteristice hipnozei; practicarea hipnozei și aplicațiile ei terapeutice.
- histerezis**, s.n. - fenomen potrivit căruia valoarea actuală a unei mărimi, a unui material, depinde și de valorile anterioare ale mărimilor care o determină.
- hybris**, s.n. (< gr. **hybris**) - termen denumind excesul, violența, considerate în literatura greacă antică surse generatoare (alături de destin) ale conflictului și prăbușirii eroului unei tragedii.
- Hyperion**, - provine din numele titanului Hesperus; Hyperion înseamnă "pe deasupra mergătorul", acest fapt sugerând o transcendere a spațiului și timpului, dovadă fiind zborul intemporal din "Luceafărul", de Mihai Eminescu.
- Ianus** - zeul cu două fețe, Început și Sfârșit al lumii.
- lele** - ființe nemuritoare din mitologia română, cu darul de a lua miștile flăcăilor neștiutori care le văd goale, dansând în jurul lor. lelele sunt ființe ale văzduhului, care se ivesc noaptea, îmbrăcate



sumar, își expun nuri și îi îndeamnă pe flăcăii tineri la aventuri. Aceștia își pierd dragostea pentru fetele din sat, spunându-se despre ei că "le-au luat mintea lelele". Despre originea lor există mai multe variante: a) "sunt suflete de femei care au fost vrăjite"; b) "sunt fiicele lui Rusalim-Împărat, care trăiesc prin păduri și câmpii și îi urăsc pe creștini, pentru că aceștia, ca supuși ai tatălui lor, au trecut la creștinism"; c) "au fost trei fete ale lui Alexandru Machedon (Catrina, Zalina și Marina)", care au găsit o sticlă de apă vie și au început să zboare de năuce prin văzduh; d) sunt fete tinere transformate în babe urâte sau babe urâte transformate în fete tinere.

**ignobil**, adj. - josnic, mârșav, infam.

**imund**, adj. - murdar, având calități negative.

**imortalitate**, s.f. - faptul de a fi nemuritor, calitate derivând din acest fapt. "Imortalii" sunt zeii din diverse mitologii.

**inclementă**, s.f. - stare opusă clemenței; clemență = iertare, milă, îndurare, bunătate.

**inconturnabil**, adj. - de neocolit.

**increat**, s.n. - care există fără a fi creat.

**incubus** - demon masculin care, după tradiție, abuzează de femei în timpul somnului acestora.

**indicibil**, adj. - care nu poate fi spus, inexprimabil.

**inefabil**, adj. - care nu poate fi exprimat, inexprimabil.

**infatigabil**, adj. - neobosit, zelos.

**inferis**, s.n. - tărâm inferior, identificat cu Tartarul sau Hadesul din mitologia greacă; infern.

**in illo tempore** - "în acel timp"; referirea se face la timpul arhetipal, al începuturilor, când oamenii erau încă nemuritori și zeii se aflau în apropierea lor.

**insignifiant**, adj. - lipsit de importanță.

**insolitare**, s.f. - acțiune prin care se manifestă insolitul, neobișnuitul.

**intemporalitate**, s.f. - modalitate de a eluda timpul și spațiul sau universul cvadridimensional existent. Intemporal este zborul lui Hyperion, care nu respectă paradoxul relativist binecunoscut, al gemenilor, după care apare dilatarea timpului.

**intermundii**, s.f. - spații între lumi, unde filozofii epicureeni plasau locașul zeilor.

**iraționalism**, s.n. - concepție filozofică ce postulează primatul instinctelor, al trăirii, al inconștientului sau al altor facultăți iraționale asupra simțului rațiunii. Dintre reprezentanții acestei grupări îi menționăm pe Søren Kierkegaard și Friedrich Nietzsche.

**ireal**, s.n. - ceea ce este situat dincolo de real, care nu poate fi explicat. Irealul poate avea o notă fantastică.

**Korrigan** - vrăjitoare existente în legende celților, despre care se spunea că erau extrem de libertine, nemuritoare și egale cu bărbații. Vehiculele de transport ale Korriganelor, ale zeilor celților, Badb, Dianecht, Dagda, erau numite "corbi".

**lacustră**, s.f. - locuință neolitică, situată deasupra unui lac sau a unei ape, comunicând cu malul printr-un pod de lemn mobil.

**latent**, adj. - ascuns, care nu se observă, nu se manifestă, dar poate izbucni oricând.

**lepricon**, s.m. (< Irish *leipreachan*, Middle Irish *luchrupan*, Old Irish *luchorpan*) - spirit (corp mic).

**locvacitate**, s.f. - însușirea, pornirea, obișnuința de a fi locvace, limbuțic; locvace = care vorbește mult.

**mag inferior**, s.m. - mag cu puteri mici, de obicei confundat cu un șaman. Magul inferior nu stăpânește arta imortalizării.

**mag superior**, s.m. - mag cu puteri superioare, nemuritor, capabil să imortalizeze și să altereze realitatea în sensul dorit. Magi superiori sunt considerați druzii, care îi învățau pe inițiați, fără ca aceștia să știe. Aveau stăpânire asupra elementelor naturii, asupra vietii, declanșau și opreau furtuni, devenind uneori chiar nemuritori, puteau determina femeile sterile să aibă copii (vezi legenda druidului care dă un pahar cu apă conținând un "vierme" unei astfel de femei, inducând "sarcina").

**magie intersubiectivă**, s.f. - magie prin care unii oameni pot atrage prezențele celeste prin lucrurile inferioare, care sunt proiecții ale lumii ierarhic superioare.

**maniheist**, adj. - referitor la maniheism.

**maniheism**, s.n. - doctrină religioasă din Orientul Apropiat, potrivit căreia lumea este guvernată de două principii, al binelui și al răului. În maniheism, oamenii devin din ce în ce mai urâți, pe măsură ce



se apropie sfârșitul. Lumea este făcută prin amestecarea particulelor de întuneric cu particulele de lumină. Bătălia pentru dobândirea luminii durează o perioadă de 1468 de ani.

**Männerbünde** (< germană) - în preistorie, cete de oameni: vânători, pescari, agricultori, culegători sau războinici.

**memorie ancestrală**, s.f. - memorie a timpurilor trecute, conservată la nivelul altor structuri decât cele organice, la care doar inițiații au acces.

**menestrel**, s.m. - cântăreț la curțile din Evul Mediu; trubadur, truver, denumirea vine din germanul "der Minnesänger".

**mercantil**, adj. - comercial, negustoresc; sens peiorativ: care se preocupă doar de câștigul material, care urmărește în orice moment să profite; despre sentimente: bazat pe interese materiale.

**mesianism**, s.n. - credință într-un Mântuitor divin al lumii, care stă la baza religiei mozaice și creștine; curent filozofico-idealistic.

**metafizică**, s.f. - parte a filozofiei idealiste, având drept obiect studierea fenomenelor care nu pot fi percepute cu simțurile noastre, care depășesc cadrul experienței; (în opoziție cu dialectica) metodă generală de cunoaștere a realității, care se caracterizează prin abordarea izolată a proceselor și obiectelor.

**metanoia**, s.f. - știință ezoterică, a lucrurilor ascunse.

**metempsihoză**, **metemsomatoză**, s.f. - termeni sinonimi cu reîncarnarea; trecerea sufletului dintr-un trup în altul, cu pierderea memoriei vieții anterioare ("reîncarnare imperfectă") sau fără pierderea ei ("reîncarnarea perfectă"). Tema este des uzitată de o serie de scriitori, printre care Mihai Eminescu, în "Avatarii faraonului Tlă" sau Liviu Rebreanu, în "Adam și Eva" (1925).

**mimesis**, s.n. - principiu estetic, dezvoltat mai ales în antichitate, potrivit căruia arta este imitarea realului; mimare.

**mit**, s.n. - povestire fabuloasă, care conține istoriile și legendele despre zeii din trecutul popoarelor, din "Urzeit" ("timpul originar"). După Mircea Eliade, mitul este o "istorie adevărată".

**mitos**, s.n. (< gr. *mythos*) - univers mitic, atmosferă mitică; mit.

**mitul eternei reîntoarceri** - mit după care istoria revine la fazele mai vechi ale dezvoltării sale. Este numit astfel de Mircea Eliade, în cartea cu același titlu.

**montagne russe** - aparat de divertisment întâlnit în parcurile de distracții, constând din linii ferate cu o lungime impresionantă, cu urcușuri, rotiri și coborâșuri abrupte ale trenului în care se află pasagerii.

**multitomie**, s.f. - diviziunea în "n" părți a unui concept, fără ca acesta să-și piardă sensul inițial.

**multivers**, s.n. - totalitatea universurilor așezate ca foile de hârtie într-o carte. Multiversul se traduce prin multidimensionalitate.

**nedecelat**, adj. - opusul lui **decelat**; care nu a fost descoperit, nu a fost pus în evidență.

**Nefărtate** - în dualismul românesc, aproape bogomilic, ideea de Nefărtate este asociată cu cea de Fărtate. Nefărtatele este un exponent al Răului, în timp ce Fărtate reprezintă latura pozitivă, benefică.

**nemurirea biologică**, s.f. - nemurirea realizată prin manipulare genetică, așa cum este văzută în nuvela lui Mircea Eliade "Les trois grâces". Protagonistele, pe jumătate tratate cu noul leac împotriva cancerului, sunt o jumătate de an tinere și o jumătate de an bătrâne, reiterând periodic mitul Persefonei.

**nemurirea energetică**, s.f. - nemurirea rezultată prin influx energetic, capabil să regenereze corpul, precum la atlanții ce reîntinereau prin folosirea unor "scântei" de mare intensitate. Exemplul cel mai potrivit este al profesorului Dominic Matei din nuvela "Tinerețe fără de tinerețe" a lui Mircea Eliade.

**neptunic**, adj. - marin; denumirea provine de la zeul Neptun, stăpânul mărilor și al oceanelor.

**nereidă**, s.f. - nimfă.

**nihilism**, s.n. - atitudine, concepție, tendință care neagă rânduiețile, instituțiile, statul, morala, tendințele culturale existente într-o societate dată, fără să le opună, în schimb, alta superioară.

**nimfă**, s.f. - ființă nemuritoare, păzitoare a unui râu sau existentă în oceane și mări. Nimfele sunt supuse ale zeului Neptun.

**nod**, s.n. - unitate de măsură maritimă a vitezei, egală cu 1 852 de metri pe oră. Viteza navelor se măsoară în noduri.



**notorietate**, s.f. - însușirea de a fi notoriu, faptul de a fi cunoscut de multă lume; reputație, faimă.

**obiectiv**, adj. - care există în afara conștiinței omenești și independent de ea.

**obsolet**, adj. (< lat.) - învechit, ieșit din uz.

**omniscient**, adj. - care știe tot, atotștiutor.

**Ondine** - piesă de teatru a lui Giraudoux, al cărei subiect este dragostea imposibilă dintre o sirenă și un pământean. Ideea centrală a acestei piese este similară cu cea din "**Luceafărul**", de Mihai Eminescu.

**oniric**, adj. - privitor la vise, care aparține visului; care delirează, care aiurează din cauza unor obsesii sau a unor halucinații; despre creații literare: care au ca temă principală situațiile onirice.

**opulent**, adj. - îmbelșugat, masiv, abundent.

**OZN**, -uri, s.n. - "**obiect zburător neidentificat**". În engleză UFO ("**unidentified flying object**"), la fel în germană, în franceză OVNI ("**objet volant non-identifié**") sau "**soucoupe volante**" (farfurie zburătoare). Au fost văzute în antichitate, sub forma «pilonilor zburători» și a «roșilor marine». Au diverse forme și dimensiuni, de la câteva zeci de centimetri la kilometri întregi, și viteze foarte mari (dispar instantaneu): «trabuc zburător», «Leviathan», «piramidă», «șurub», «diamant răsturnat». În epoca modernă, numele de farfurii zburătoare («**flying saucers**», «**disks**») le-a fost dat de afaceristul Keneth Arnold, pe 24 iunie 1947: martorul se îndrepta spre Yakima (statul Washington), la bordul avionului personal. El a văzut nouă obiecte zburătoare de mărimea unui avion C 54 (cvadrimotor), deplasându-se cu 2000 de km/ oră. Celebru este cazul Roswell, al unei farfurii prăbușite pe data de 2, 3 sau 4 iulie 1947, în New Mexico, în deșertul Alamogordo, pe terenul fermierului Mac Brazel. Acest caz a fost instrumentat de lt.-col. Philip J. Corso și generalul Trudeau, stăpânii "fișetului nebun", cu lasere, aparate de văzut pe timp de noapte, cu radiații infraroșii, "diademe" de citit și transmis gândurile, imaginile cerebrale video, audio etc.

**pangonie**, s.f. - credința despre nașterea întregului sistem cvadridimensional sau a eșafodajului material și energetic în general.

**panteism**, s.n. - credința după care Dumnezeu se află în toate obiectele, elementele naturale sau în toate actele umane.

**paradisul celților** - paradis descoperit de Brain, erou din saga "**Imram Brain maic Febail**". în peregrinările sale, paradis unde nu există bătrânețe, boli sau moarte. Paradisul celților este descris astfel, prin cuvinte de o extremă poezie: "O insulă stă pe picioare de bronz alb, strălucind până la capătul vremurilor... Totul e numai muzică dulce, dezmiardând auzul./ Fără jale, fără tristețe, fără moarte, fără boli, fără bătrânețe - iată ce semn adevărat are Emain. Nu se află altă minune la fel.../ Uită-te la Binecuvântata Țară: marea își izbește talazul de țarm și sfărâmă pietrele dragonului și cristalele; curg perii cristalelor din coamele ei/ În Grațioasa Țară cu farmec jilav vei găsi bogăția, comoara tuturor culorilor. Vei asculta muzica dulce, vei bea acolo vinul cel mai bun / Care de aur pe Îesul Mării lunecă odată cu fluxul spre soare, care de argint pe Îesul Jocurilor și care de bronz fără cusur./ Căii galbeni-aurii sunt colo-n luncă, alții sunt roșii, iar alții cu părul spinării de albastră culoare cerească.../ Cântecul zboară către navigatori, veacuri în șir el plutește fără tristețe. Răsunător e refrenul de coruri cu o sută de voci care au lăsat în urmă bătrânețea și moartea. Tu, Emain, cea din mare, cu multe chipuri,.../ Fie ca Brain să asculte, în mijlocul mulțimii lumești, înțelepciunea ce îi este vestită: pornește în larg pe marea senină și poate vei ajunge în Țara Femeilor."

**paradoxul gemenilor sau al lui Langevin** - principiu din teoria relativității a lui Einstein: dacă doi gemeni sunt separați, unul rămânând pe Pământ, iar altul zburând cu o viteză apropiată de cea a luminii, pe o navă cosmică, se va produce între ei o desincronizare: treizeci de ani petrecuți pe navă coincid, poate, cu mii de ani pământeni. Revenit pe Pământ, el nu-și va mai întâlni fratele geamăn, ci îndepărtați urmași ai acestuia.

**pedant**, adj. - cu pretenții de erudiție și de competență deosebită; meticulos; minuțios peste măsură.

**pedantism**, s.n. - paradă de erudiție, de competență caracteristică pedantului; meticulozitatea excesivă și formală; exagerare în lucruri de mică importanță; pedanterie.

**pegră**, s.f. (< fr. *pègre*) - lume interlopă.

**percepție**, s.f. - modul în care este receptat un obiect, un fenomen, o stare de spirit. Percepția omului asupra lumii este subiectivă, pentru că el nu dispune de un instrument sigur de verificare a realității.



- peren**, adj. - care are caracter stabil, care durează mult timp, durabil.
- pernicios**, adj. - care provoacă un rău; vătămător, dăunător.
- persuasiv**, adj. - convingător, insistent.
- pertracta**, vb. - a dezbate o problemă, o chestiune în litigiu, a discuta, a trata îndelung.
- pestilențialitate**, s.f. (< fr. *pestilential*) - caracter infect, dezgustător al unui mediu social, spațiu fizic, obiect.
- plutonic**, adj. - care s-a format prin acțiunea vulcanilor în adâncul scoarței terestre; referitor la Pluto, zeul grec al Infernului.
- pneuma**, s.f. - "corpul sufletului" ("the body-soul"). Alături de suflet, "imaterial", există un "corp fizic", un "corp energetic", un "corp eteric". Fiecare dintre aceste corpuri au frecvențe specifice de vibrație.
- polemică**, s.f. - discuție în contradictoriu, controversă pe o temă literară, științifică, politică etc.
- powwow** (< Algonquian - Narragansett, **pow waw** sau **po wan**) - ceremonie acompaniată de magie, sărbătoriri și dans, la indienii nord-americani, pentru a vindeca bolile sau a avea succes la vânătoare; întrunire, miting.
- precoce**, adj. - timpuriu; dezvoltat fizic sau psihic, mai devreme, înainte de vârsta obișnuită.
- preeminență**, s.f. - superioritate netă a cuiva sau a ceva.
- prezentificare**, s.f. - acțiune prin care un obiect, grup de obiecte sau persoane este adus în spațiul imaginar, este vizualizat printr-o imagine.
- profan**, adj. (adesea substantivat) - care nu respectă lucrurile considerate sacre; neștiutor, nepriceput.
- pulsar**, s.m. - sursă de radiații pulsante, detectate datorită scintilației cu ajutorul telescoapelor optice; stea pulsatoare.
- realul subiectiv**, s.n. - realul văzut prin intermediul simțurilor imperfecte.
- redempțiune**, s.f. - mântuire, izbăvire.
- reiterare**, s.f. - repetare a unei situații, a unui eveniment.
- remanență**, s.f. - stare care se menține, care rezistă; proprietate a unor senzații sau imagini de a persista după încetarea excitației care le-a produs.
- revolut**, adj. - care și-a încheiat cursul; terminat, împlinit, îndeplinit.
- rit (1), rituri de trecere (2), ritual (3)** - 1. veche credință religioasă; 2. nașterea, botezul, nunta, moartea sunt **rituri de trecere** (conform cărții "**Riturile de trecere**" de Arnold Van Gennep); viața unei ființe muritoare este supusă unui **desfășurător temporal**, cu rol de vehicul al ființei prin diversele segmente ale vieții hărăzite. În contextul trecerii de la o comunitate arhaică la una magico-religioasă, **riturile de trecere** ocupă un rol important. 3. ceremonial desfășurat după anumite rânduieli.
- sacru**, adj. - care inspiră un sentiment de venerație, sfânt.
- saga**, s.n. - poveste, istorisire având caracter de epopee.
- scald**, s.m. - nume dat poezilor scandinavi, în special celor islandezi, în epoca veche a Europei.
- scart**, s.n. (< lat. *ex + cart*) - îndepărtare, despărțitură.
- semizeu**, s.m. - ființă pe jumătate divină, pe jumătate umană, care are rolul de erou civilizator. După moarte, toți eroii sunt transformați în semizeu.
- seraf**, s.n. - înger de rang superior, situat ierarhic între arhangheli și heruvimi; prapur pe care sunt reprezentate chipuri de îngeri și care, după ritualul Bisericii Ortodoxe, se poartă la procesiunile funebre.
- simpatetic**, adj. - care provoacă stări sufletești; sugestiv.
- sine die** (< lat.) - fără termen, fără a fixa o zi anume în viitor.
- sinestezie**, s.f. - asociere spontană între senzații de naturi diferite; corespondență.
- sociogonie**, s.f. - fenomen de naștere a societății umane; cercetarea genezei relațiilor caracteristice societăților civilizate.
- soitar**, s.m. - fiecare din cei patru mășcărici ai domnilor (fanarioți) din Țările Române care îl însoțeau pe domn la parade, petreceri etc.
- soma**, s.f. - corp material, neenergetic.
- spiritus rector** - mentor, îndrumător într-un anumit domeniu.
- sprite**, s.n. - spirit (în mitologia anglo-saxonă).



- strelici**, s.f. - pete vineții care apar pe fața muribunzilor.
- string**, s.n. - "coardă", parte constitutivă a multiversului după noile teorii privind existența cosmosului.
- structuralism**, s.n. - teorie lingvistică de azi, care susține că limba are un caracter sistematic, alcătuind o structură în care diversele părți se află în relații ce se condiționează reciproc; teorie și metodă aplicată în diverse științe, care își propune să descopere sistemele de relații din știința respectivă, structura ei.
- subiectiv**, adj. - care consideră că baza a tot ceea ce există este conștiința individuală; care neagă faptul că dincolo de senzații se află obiecte reale, independente de om; care are un caracter personal, care se petrece doar în conștiința cuiva.
- submarin, submersibil**, s.n. - navă ce se poate deplasa pe sub apă, cu aplicații civile și militare. Folosit de Alexandru cel Mare, inventat de Leonardo da Vinci, primele încercări aduc aminte de savantul Halley (1716), de Robert Fulton (1801). Primele submarine sunt acționate de forța musculară. Unul din ele se numește «Turtle». Mai târziu se folosesc submarine «Holland». Celebre, din timpul războaielor mondiale sunt **Unterseeboot**-urile (**U-boot**-urile), «**Surcouf**», crucișătorul submarin cu tunuri de 203 mm, cu motor Diesel de 7 600 de CP, autonomie de 12 000 de mile și viteză în imersiune de 10 noduri. Primul submarin atomic s-a numit «**Nautilus**»; primele submarine atomice au traversat calota polară nordică pe sub stratul de gheață. În 1962, «**Leninski Komsomol**» a străbătut 25 000 de mile marine pe sub banchiza Polului Nord, lucru repetat de submarinele atomice ale amiralului Sorokin.
- superstring**, s.n. - o dezvoltare a noțiunii de string.
- stocastic**, adj. - întâmplător, aleatoriu; probabilistic, referitor la "stocastică", știința probabilității.
- superfluu**, adj. - excesiv, mai mult decât este necesar sau cerut.
- știmă**, s.f. - personaj din mitologia română, duh rău al apelor.
- taumaturg**, s.m. - persoană înzestrată cu puteri extraordinare, care poate face minuni.
- tautologie**, s.f. - greșală de limbă care constă în repetarea greșită a unei părți de propoziție sau a unei propoziții întregi; figură de stil care scoate efecte stilistice din astfel de repetiții.
- teandric**, adj. - referitor la colaborarea dintre Dumnezeu și om pentru realizarea planului divin.
- teogonie**, s.f. - nașterea zeilor.
- Thanatos, Eros** - zei antitetici în mitologia greacă: **thanatos** înseamnă "moarte", **eros** înseamnă "amor".
- thanatic**, adj. - referitor la moarte, mortal.
- teluric, chtonic**, adj. - referitor la pământ, pământesc.
- temeritate**, s.f. - îndrăzneală, capacitate de a înfrunta necunoscutul.
- terror of wilderness** - "teroarea sălbăciei" - sentiment de groază ce pune stăpânire pe aceia care trăiesc în pustia geografică sau a societăților urbane nebenefice.
- titanic**, adj. - care are puteri sau proporții extraordinare, uriaș, extraordinar, gigantic.
- titanism**, s.n. - spirit de revoltă; atitudine, specific romantică, de revoltă împotriva dominației răului, care preconiza eliberarea totală a geniului, incapabil a se adapta la legile strâmte ale existenței comune; răsturnare a ordinii existente.
- torpilor, contratorpilor**, s.n. - nave mici de luptă, de 300-1000 de tone, pe pernă de aer sau cu hidrofoil, dotate cu torpile și rachete, cu turbine, cu tunuri de 76 de mm etc, cu rachete «**Harpoon**».
- transcendent**, s., adj. - situat dincolo de orice domeniu dat, de lumea materială.
- transcendentalism**, s.n. - concepție filozofică întemeiată de Kant, care statuează cunoașterea apriorică a faptelor, a fenomenelor lumii ascunse, prin apelarea la un supra-eu atotputernic.
- transcorporalizare**, s.f. - depășire a granițelor corpului.
- transgresă**, vb. - a trece dincolo de o limită, a cotropi.
- transgresiune**, s.f. - proces de înaintare a apelor marine pe uscat; sens figurat: acțiunea de a trece dincolo de limite.
- transistoric**, adj. - care se situează dincolo de istorie.
- translatăre**, s.f. - deplasare.
- trop**, s.m. - figură de stil.
- turnul de fildeș**, s.n. - refugiu iluzoriu în fața greutăților vieții, imaginat de persoanele utopice.



**Übermensch** (< germ.) - supraom. A fost imaginat de filozoful german Friedrich Nietzsche. În plan uman, "supraomul" nu îl poate înlocui pe Dumnezeu. El trebuie să fie o ființă superioară spiritual și fizic, adică un nemuritor sau un mutant energetic al viitorului, cum îl vede Mircea Eliade în "Tinerețe fără de tinerețe".

**ubi sunt, fortuna labilis, vanitas vanitatum** - teme literare care străbat epocile, întâlnite mai ales în romantism și în scrieri cu caracter baroc; înseamnă "unde sunt", "soartă schimbătoare", "vanitatea vanităților", exprimând ideea că "totul este deșertăciune", că lumea este "deșertăciunea deșertăciunilor".

**uranic**, adj. - celest, referitor la sferele înalte ale spațiului. Denumirea vine de la Uranus, zeul boltei stelare în mitologia greacă.

**utopie**, s.f. - ideal, concepție politică sau socială generoasă, progresistă, dar irealizabilă (din cauza condițiilor obiective); proiect imaginar, fantezist, irealizabil.

**valpurgic**, adj. - referitor la Noaptea Valpurgiei, evenimentul precedând Sf. Walpurgis, în care vrăjitoarele țin Sabatul (în germană, sărbătoarea se numește Walpurgisnacht).

**vaticinar**, adj. - cu caracter de prezicere, profetic, vaticinant.

**versatil**, adj. - (despre oameni) care își schimbă cu ușurință părerile, nehotărât, nestatornic, schimbător, instabil.

**veldt, veld**, s.n. (< South African Dutch, Afrikaans) - regiune de câmpie, cu iarbă, vegetație mică, cu tufişuri, sau slab împădurită, caracteristică Africii de Sud.

**vindicativ**, adj. - răzbunător, înclinat către răzbunare.

**virachochas** - zei civilizatori "bărboși" din America de Sud, care, în mersul lor prin sate, i-au inițiat pe localnici într-o serie de domenii ale cunoașterii.

**virtual**, adj. - care există numai ca posibilitate, fără a se produce în fapt.

**virtualitate**, s.f. - însușirea a ceea ce este inexistent în realitate.

**Völuspa** - scriere făcând parte din ciclul "Eddelor"; în traducere înseamnă "Cântecul Profetesei". Vorbește de un gol primordial, numit Giununga Gap, lipsit de energie și de materie, vidul din știința modernă. Tatăl Absolut a transformat acest gol haotic, desprins din Eternitate, în Lume Ordonată, prin crearea Spațiului și Timpului. Astfel, în nord, a creat Niflheim, țărâmul ghețurilor și frigului, în sud, Muspellsheim, regiunea focului. Douăsprezece râuri de gheață curgeau încet spre sud, dar ele au fost dezghețate de Creator. Din aburi s-au creat Ymer, Uriașul de gheață, și vaca uriașă, Audhumba, principiu al fertilității. Din androginul Ymer s-au născut uriașii. Din vaca uriașă s-au revărsat patru șuvoaie de lapte, energiile cosmice primordiale, cvadridimensionale. Vaca uriașă a lins o bucată de gheață acoperită cu sare și astfel s-a născut Bure. Din Bor, fiul lui Bure, și Bestla, s-au născut Odin, Vili și Ve, simbol al Sfintei Treimi. Cosmogonia se încheie cu amurgul viitor al zeilor, numit Ragnarökr.

**Yggdrasil** - arborele cosmic. Un exemplu este extras din vechile legende germanice, în momentul când lupul Fenrir își dă jos lanțurile, pentru a declanșa "Armageddonul": "El s-a scuturat, iar lumea s-a cutremurat. Copacul de cenușă Yggdrasil a fost zguduit de la rădăcini până în vârfurile celor mai de sus ramuri. Munții s-au sfărâmat ori s-au despica de sus până în jos, iar [...] pământul începea să-și piardă forma. Stelele o luaseră razna de pe cer."

**Zeul Trickster (Coțcar)** - zeul căruia îi place să joace feste. La germani, el este reprezentat de Loki, care determină moartea lui Baldr, punând o altă zeităte, oarbă, la o competiție sportivă, să tragă o săgeată cu vâsc în inima celui de-al doilea. Baldr va muri, fără a mai fi înviat. Printre odraslele lui Loki, menționăm zeița Hel și lupul Fenrir. Există trei populații maidu californiene: maidu din Vale, de pe Colină și de la Munte. În cazul primilor, Coyotul, un alt zeu Coțcar, elimină nemurirea, pentru că oamenii se spălau într-un lac cu apă vie: primul său fiu va fi Primul Mort. Introduce riturile funerare și se va sinucide, ajungând în regatul morților. La maidu de pe Colină, Creatorul și Coyotul sunt eterni. Coyotul introduce procreația pe cale sexuală și nașterea în dureri, rămânând stăpân pe pământ, după ce Creatorul se va retrage. La maidu de la Munte, Coyotul introduce moartea și riturile funerare. La indienii ingalik din Alaska, Corbul va crea rasele omenești rele și îi face pe oameni muritori. Zeul Coțcar este identificat cu Maleficul.



## Bibliografie selectivă

- \*\*\* „Crestomație de literatură universală“, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.
- \*\*\* „Dicționar al literaturii engleze“, Editura Științifică, București, 1970.
- \*\*\* „Dicționar de literatură română. Scriitori, reviste, curente“, coordonator: Dimitrie Păcurariu, București, Editura Univers, București, 1979.
- \*\*\* „Dicționar de termeni literari“, Editura Academiei, București, 1976.
- \*\*\* „Dicționar de terminologie literară“, Editura Științifică, București, 1970.
- \*\*\* „Dicționarul esențial al scriitorilor români“, coordonatori: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2000.
- \*\*\* „Dicționarul Literaturii Române de la origini până la 1900“, Editura Academiei, București, 1979.
- \*\*\* „G. Călinescu interpretat de...“, Editura Eminescu, București, 1971.
- \*\*\* „Realismul“, Editura Tineretului, București, 1969.
- \*\*\* „Scriitori francezi“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- \*\*\* „Scriitori români“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- \*\*\* „Tudor Arghezi, interpretat de...“, Editura Eminescu, București, 1971.
- \*\*\* „V. Voiculescu interpretat de...“, Editura Eminescu, București, 1981.
- \*\*\* „Walhalla și Thule. Mituri și legende vechi germanice“, volumele I-II, Editura Minerva, București, 1977.
- Albérès, R.-M., „Istoria romanului modern“, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968.
- Alexandrescu, Sorin; Rotaru, Ion, „Analize literare și stilistice“, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
- Bachelard, Gaston, „Aerul și visele“, Editura Univers, București, 1999.
- Bachelard, Gaston, „Pământul și reveriile odihnei“, Editura Univers, București, 1999.
- Baconsky, A. E., „Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Balotă, Nicolae, „De la Ion la Ioanide, Prozatori ai secolului XX“, Editura Eminescu, București, 1974.
- Balotă, Nicolae, „Introducere în opera lui Al. Philippide“, Editura Minerva, București, 1974.
- Balotă, Nicolae, „Literatura absurdă“, Editura Teora, București, 2000.
- Balotă, Nicolae, „Lupta cu absurdul“, Editura Univers, București, 1971.
- Balotă, Nicolae, „Opera lui Tudor Arghezi“, Editura Eminescu, București, 1979.
- Barilli, Renato, „Poetică și retorică“, Editura Univers, București, 1975.
- Barthes, R.; Baudry, J. L.; Derrida, J.; Goux, J. J.; Houdebine, J. L.; Ricardou, J.; Risset, J.; Sollers, Ph.; Todorov, Tz.; „Pentru o teorie a textului“, Editura Univers, București, 1980.
- Barthes, Roland, „Romanul scriiturii. Antologie“, Editura Univers, București, 1987.
- Bălu, Ion, „Lucian Blaga“, Editura Albatros, București, 1986.
- Bălu, I., „Marin Preda. Moromeții“, Tabel cronologic, prefață, note și bibliografie, Ed. Albatros, București, 1979.
- Béguin, Albert, „Sufletul romantic și visul“, Editura Univers, București, 1998.
- Berger, René „Mutația semnelor“, Editura Meridiane, București, 1978.
- Blaga, Lucian, „Trilogia culturii“, Editura Minerva, București, 1985.
- Blaga, Lucian, „Trilogia valorilor“, Editura Minerva, București, 1987.
- Blanchot, Maurice, „Spațiul literar“, Editura Univers, București, 1980.
- Booth, Wayne C., „Retorica romanului“, Editura Univers, București, 1976.
- Bote, Lidia, „Simbolismul românesc“, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Boutière, Jean, „Viața și opera lui Ion Creangă“, Editura Junimea, Iași, 1976.
- Bremond, Claude, „Logica povestirii“, Editura Univers, București, 1981.
- Bucur, Marin, „Blaga, dor și eternitate“, Editura Albatros, București, 1971.



- Buhociu, Octavian, „Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească“, Editura Minerva, București, 1979.
- Burgos, Jean, „Pentru o poetică a imaginarului“, Editura Univers, București, 1988.
- Caillois, Roger, „În inima fantasticului“, Editura Meridiane, București, 1971.
- Caraion, Ion, „Sfârșitul continuu“, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Călin, Vera, „Romantismul“, Editura Univers, București, 1970.
- Călinescu, G., „Estetica basmului“, Editura pentru Literatură, București, 1965.
- Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent“, Editura Minerva, București, 1982.
- Călinescu, G., „Istoria literaturii române. Compendiu“, Editura pentru Literatură, București, 1963.
- Călinescu, G., „Opera lui Mihai Eminescu“, Editura Minerva, București, 1969-1970.
- Călinescu, G., „Universul poeziei“, Editura Minerva, București, 1971.
- Călinescu, G., „Viața lui Mihai Eminescu“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Cărtărescu, Mircea, „Postmodernismul românesc“, Editura Humanitas, București, 1999.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, „Dicționar de simboluri“, Editura Artemis, 1995, vol. 1-3.
- Cioculescu, Șerban, „I. L. Caragiale“, Editura Tineretului, București, 1967.
- Cioculescu, Ș., Streinu, Vl., Vianu, T., „Istoria literaturii române moderne“, E.D.P., București, 1971.
- Ciopraga, Const., „Literatura română între 1900 și 1918“, Editura Junimea, Iași, 1970.
- Ciopraga, Const., „Personalitatea literaturii române“, Editura Junimea, Iași, 1973.
- Coman, Mihai, „Mitologie populară românească“, Editura Minerva, București, 1976.
- Constantinescu, I., „Caragiale și începuturile teatrului european“, Editura Minerva, București, 1974.
- Constantinescu, Pompiliu, „Studii și cronici literare“, Editura Albatros, București, 1974.
- Crohmălniceanu, Ov. S., „Literatura română între cele două războaie mondiale“, vol. I-III, Editura Minerva, București, 1972-1975.
- Crohmălniceanu, Ov. S., „Literatura română și expresionismul“, Editura Eminescu, București, 1971.
- Culianu, Ioan Petru, „Gnozele dualiste ale Occidentului“, Editura Nemira, București, 1995.
- Culianu, Ioan Petru, „Mircea Eliade“, Editura Nemira, București, 1995.
- Damian, S., „G. Călinescu - romancier. Eseu despre măștile jocului“, Editura Minerva, București, 1971.
- Damian, S., „Intrarea în castel“, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Del Conte, Rosa, „Eminescu sau despre Absolut“, Editura Dacia, Cluj, 1990.
- Dimisianu, G., „Prozatori de azi“, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Dragomirescu, Gh. N., „Mică enciclopedie a figurilor de stil“, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975.
- Drimba, Ovidiu, „Istoria literaturii universale“, Editurile Saeculum, Vestala, București, 1999, volumele 1-2.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, „Eminescu - cultură și creație“, Editura Eminescu, București, 1976.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, „Renașterea. Umanismul și destinul artelor“, Editura Univers, București, 1975.
- Durand, Gilbert, „Structurile antropologice ale imaginarului“, Editura Univers, București, 1977.
- Eco, Umberto, „Lector în fabula“, Editura Univers, București, 1991.
- Eco, Umberto, „Limitele interpretării“, Editura Pontica, Constanța, 1996.
- Eco, Umberto, „Șase plimbări prin pădurea narativă“, Editura Pontica, Constanța, 1997.
- Eliade, Mircea, „Aspecte ale mitului“, Editura Univers, București, 1978.
- Eliade, Mircea, „De la Zalmoxis la Genghis-Han“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980.
- Eliade, Mircea, „Istoria credințelor și ideilor religioase“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
- Eliade, Mircea, „În curte la Dionis“, Editura Cartea Românească, București, 1981.
- Eliade, Mircea, „La țigănci și alte povestiri“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Eliade, Mircea, „Maltreyl. Nuntă în cer“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- Eliade, Mircea, „Sacral și profanul“, Editura Humanitas, București, 1992.



- Empson, William, „Șapte tipuri de ambiguitate”, Editura Univers, 1981.
- Facon, Nina, „Istoria literaturii italiene”, Editura Științifică, București, 1969.
- Firan, Florea, Popa, Constantin M., „Literatura diasporei”, Editura Poessis, Craiova, 1996.
- Frazer, James George, „Creanga de aur”, Editura Minerva, București, 1980, volumele I - V.
- Galdi, Ladislau, „Introducere în stilistica literară a limbii române”, Editura Minerva, București, 1976.
- Gană, George, „Opera literară a lui Lucian Blaga”, Editura Minerva, București, 1976.
- Gorcea, Petru Mihai, „Mircea Eliade”, Casa editorială CUGET, SIMȚIRE, CREDINȚĂ, București, 1993.
- Gorcea, Petru Mihai, „Nesomnul capodoperelor”, Editura Cartea Românească, București, 1977.
- Grigorescu, Dan, „Romanul american al secolului XX”, Editura Saeculum I.O., Vestala, București, 1999.
- Horia Mazilu, Dan, „Barocul în literatura română”, Editura Minerva, 1976.
- Hufnagel, Erwin, „Introducere în hermeneutică”, Editura Univers, București, 1981.
- Iliescu, Adriana, „Realismul în literatura română”, Editura Minerva, București, 1975.
- Iosifescu, Silvian, „Literatura de frontieră”, Editura enciclopedică română, București, 1971.
- Iosifescu, Silvian, „Mobilitatea privirii. Narațiunea în secolul al XX-lea”, Editura Eminescu, 1976.
- Irimia, Dumitru, „Structura stilistică a limbii române contemporane”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
- Kayser, Wolfgang, „Opera literară. O introducere în știința literaturii”, Ed. Univers, București, 1979.
- Kernbach, Victor, „Enigmele miturilor astrale”, Editura Albatros, București, 1973.
- Kernbach, Victor, „Miturile esențiale”, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- Lotreanu, Ion, „Introducere în opera lui Mircea Eliade”, Editura Minerva, București, 1980.
- Lovinescu, Eugen, „Critice”, II, Editura Minerva, 1982.
- Lovinescu, Eugen, „Istoria literaturii române contemporane”, Editura Minerva, București, 1973.
- Lovinescu, Eugen, „T. Maiorescu și contemporanii lui”, Editura Minerva, București, 1974.
- Luca, Eugen, „Sadoveanu sau elogiul rațiunii”, Editura Minerva, București, 1972.
- Maiorescu, Titu, „Critice I, II”, Editura Minerva, București, 1973.
- Manolescu, Florin, „Literatura S.F.”, Editura Univers, București, 1980.
- Manolescu, Nicolae, „Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc”, București, 1980-1981.
- Manolescu, Nicolae, „Contradicția lui Maiorescu”, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Manolescu, Nicolae, „Istoria critică a literaturii române”, Editura Minerva, București, 1990.
- Manolescu, Nicolae, „Literatura română peștbelică”, Editura Aula, Brașov, 2001, vol. I-III.
- Manolescu, Nicolae, „Sadoveanu - utopia cărții”, Editura Eminescu, București, 1976.
- Marino, Adrian, „Dicționar de idei literare”, volumul I, Editura Eminescu, București, 1973.
- Marino, Adrian, „Hermeneutica ideii de literatură”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1987.
- Marino, Adrian, „Hermeneutica lui Mircea Eliade”, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
- Marino, Adrian, „Opera lui Alexandru Macedonski”, Editura pentru Literatură, București, 1967.
- Martini, Fritz, „Istoria literaturii germane”, Editura Univers, București, 1972.
- Matei, Horia, „Literatura și fascinația aventurii”, Editura Albatros, București, 1986.
- Mazilu, Dan Horia, „Barocul în literatura română”, Editura Minerva, 1976.
- Mazilu, Dan Horia, „Recitind literatura română veche”, I, Editura Universității, București, 1994.
- Micu, D., „G. Călinescu între Apollo și Dionysos”, Editura Minerva, București, 1979.
- Micu, D., „Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism”, Ed. Saeculum I.O., București, 2000.
- Micu, D., „Scurtă istorie a literaturii române”, Editura Iriana, 1995, voi. I-II.
- Micu, D., „Introducere la „Maitreyi. Nuntă în cer””, Editura pentru Literatură, București, 1969.



## Cuprins

Cuvânt înainte .....	3
<b>TEMA 1. JOC ȘI JOACĂ</b> .....	5
Jocul și literatura .....	5
<b>TUDOR ARGHEZI</b> .....	7
Prefață .....	10
Tablouri biblice (Versuri de Abecedar) Adam și Eva .....	13
Porunca .....	15
Pedeapsa .....	16
<i>Limbă-Comunicare</i> .....	17
• Situația de comunicare .....	17
MARK TWAIN, Jurnalul lui Adam și al Evei (fragment) .....	19
• Comunicarea orală .....	22
<i>Horă de băieți</i> .....	26
<i>De-a v-ați ascuns</i> .....	36
ION CREANGĂ, Amintiri din copilărie .....	38
Geneza spațiului imaginar .....	39
Mitul copilăriei .....	40
Mecanismul proiecției în mit .....	41
Imaginarul casei .....	42
Mama universală .....	42
Agresiunea realului .....	45
Lumea în sărbătoare .....	47
Ieșirea din mit .....	47
<i>Limbă-Comunicare</i> .....	55
• Formele comunicării orale. Dialogul .....	58
• Comunicare și literatură .....	59
MIRCEA HORIA SIMIONESCU, Erasmu sau A doua fotografie cu oameni mici .....	62
Jocuri reale de-a Republica .....	63
ADELA SÎRGHIE, Salonul invențiilor trăsnete .....	65
SILVIU ANGELESCU, Calpuzanii .....	69
EDWIN MORGAN, Cântecul monstrului din Loch Ness .....	70
GUILLAUME APOLLINAIRE, Caligramele lirice .....	70
CHRISTIAN MORGENSTERN, Cântecul de noapte al peștelui .....	70
MAN RAY, Sonoritate .....	71
FRANÇOIS RABELAIS, Jocurile lui Gargantua .....	73
MIRCEA CĂRTĂRESCU, Computer Games Forever .....	78
ION BARBU .....	79
<i>După melci</i> .....	83
MIRCEA CĂRTĂRESCU, Poema chiuvelei .....	84
TRAIAN T. COȘOVEI, Sunt și eu un june .....	86
FLORIN IARU, De-a wați ascunselea .....	88
<i>Cum să dai în mintea copiilor</i> .....	89
ION STRATAN, A doua seară eram cu amicii .....	89



ROGER CAILLOIS, <i>Jocurile și oamenii</i> .....	91
JOHAN HUIZINGA, <i>Homo ludens. Natura și importanța jocului ca fenomen de cultură</i> ...	92
<i>Jocul și poezia</i> .....	93
OVIDIU VERDEȘ, <i>Muzici și faze</i> .....	97
LEWIS CARROLL, <i>Băzdâbocul</i> .....	100
EUGEN IONESCU, <i>Elegie pentru păpușa cu țărâțe</i> .....	102
CEZAR BALTAG, <i>An, dan, dez</i> .....	104
LUCIAN BLAGA, <i>Hronicul și cântecul vârstelor</i> .....	105
ION LUCA CARAGIALE, <i>Căldură mare</i> .....	108
CERVANTES, <i>Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha</i> .....	112
MIHAI URSACHI, <i>Din reveriile domnului R.</i> .....	114
LIVIU IOAN STOICIU, <i>Mâini (O legătură de amor îngălbenită, boțită)</i> .....	115
TUDOR MUȘATESCU, <i>Titanic Vals</i> .....	116
ION VINEA, <i>Pasăre măiastră</i> .....	119
FĂNUȘ NEAGU, <i>Acasă</i> .....	120
J. K. ROWLING, <i>Harry Potter și piatra filozofală</i> .....	122

<b>TEMA 2. ȘCOALA</b> .....	124
Școala ca exercițiu de cunoaștere umană .....	124
Școala ca temă literară .....	127
MIRCEA ELIADE, <i>Romanul adolescentului miop. Corigența</i> .....	128
MARIN PREDA, <i>Ora de istorie</i> .....	131
G. CĂLINESCU, <i>Tot mai înveți, maică?</i> .....	133
MARIN SORESCU, <i>La lecție</i> .....	136
TITU MAIORESCU, <i>Jurnal</i> .....	138
SIMONE DE BEAUVOIR, <i>Amintirile unei fete cuminți</i> .....	141
ION CREANGĂ, <i>Amintiri din copilărie</i> .....	142
ION GHICA, <i>Școala acum 50 de ani</i> .....	144
I. L. CARAGIALE, <i>Urgent...</i> .....	146
MIHAIL DRUMEȘ, <i>Invitație la vals</i> .....	148
RADU PETRESCU, <i>Oceanul întors</i> .....	150
<i>Legea învățământului</i> .....	152
NICOLAE IORGA, <i>Cea dintâi învățătură</i> .....	153
G. CĂLINESCU, <i>Cartea nunții</i> .....	155
LUCIAN MÂNDRUȚĂ, <i>Un litoral, două popoare</i> .....	157
JAMES JOYCE, <i>Portret al artistului în tinerețe</i> .....	158
ALEXANDRU MACEDONSKI, <i>Rondelul rozelor de august</i> .....	160
GEORGE BACOVIA, <i>Nevroză</i> .....	163

<b>TEMA 3. IUBIREA</b> .....	165
MIHAI EMINESCU .....	166
<i>Sara pe deal</i> .....	167
<i>Călin (file din poveste)</i> .....	172
<i>Vorbește-ncet</i> .....	177
<i>Când însuși glasul...</i> .....	178
<i>Peste codri sta cetatea</i> .....	179
<i>Sarmis</i> .....	183
MIHAI EMINESCU, <i>Lasă-ți lumea</i> .....	185
ION HELIADE-RĂDULESCU, <i>Zburătorul</i> .....	192



<i>Limbă-Comunicare</i>	197
• Monologul .....	199
NICHITA STĂNESCU, <i>Vârsta de aur a dragostei</i> .....	202
<u>MIHAI EMINESCU – VERONICA MICLE, <i>Scrisori de dragoste</i></u> .....	204
ALEXANDRU MACEDONSKI, <i>Rondelul crinilor</i> .....	204
VASILE ALECSANDRI, <i>Crai-nou</i> .....	207
MIRCEA ELIADE, <i>Maitreyi</i> .....	
<i>Limbă-Comunicare</i>	212
• Comunicarea scrisă .....	213
• Constituirea și receptarea mesajelor orale și scrise .....	217
MIRCEA CĂRTĂRESCU, <i>O seară la operă</i> .....	220
GIB I. MIHĂESCU, <i>Donna Alba</i> .....	223
MIRCEA NEDELCIU, <i>Nora sau Balada Zânei de la Bălea-Lac</i> .....	
<i>Limbă-Comunicare</i>	226
• Particularități fonetice ale comunicării .....	226
• Sistemul fonetic al limbii române .....	228
EMIL BRUMARU, <i>Balada crinilor care și-au scris frumos</i> .....	229
<i>Tristan și Isolda</i> .....	231
WILLIAM SHAKESPEARE, <i>Romeo și Julieta</i> .....	238
G. CĂLINESCU, <i>Anunțuri matrimoniale</i> .....	239
ANA BLANDIANA, <i>Cuplu</i> .....	241
JULIUS EVOIA, <i>Mitul androginului</i> .....	242
<u>IOAN SLAVICI, <i>Mara</i></u> .....	248
STENDHAL, <i>Despre dragoste</i> .....	
<i>Limbă-Comunicare</i>	249
• Particularități de vocabular ale comunicării .....	250
DANTE ALIGHIERI, <i>Divina Comedie. Infernul</i> .....	252
GALA GALACTION, <i>De la noi, la Cladova</i> .....	256
LIVIU REBREANU, <i>Mărturisire</i> .....	258
<i>Cântarea Cântărilor</i> .....	258
<u>MIHAIL SADOVEANU, <i>Creanga de aur</i></u> .....	262
<u>LUCIAN BLAGA, <i>Vara Sfântului Mihai (8 noiembrie)</i></u> .....	262
TUDOR ARGHEZI, <i>Dragoste târzie</i> .....	
<i>Limbă-Comunicare</i>	264
• Particularitățile morfologice ale comunicării .....	266
<b>TEMA 4. FAMILIA</b> .....	267
Familia ca temă literară .....	269
FLORIN DRUȚĂ, <i>Psihosociologia familiei. Argument</i> .....	270
<u>G. CĂLINESCU, <i>Cartea nunții</i></u> .....	275
MIRCEA ELIADE, <i>Încercarea labirintului</i> .....	278
<i>Codul familiei</i> .....	279
<i>Catehism. Învățătură de credință ortodoxă</i> .....	



## *Limbă-Comunicare*

- Particularități sintactice ale comunicării

MARIN PREDA, <i>Morometii</i>	281
Scena cinei	283
• Literatura și alte arte	288
Viața ca o pradă	295
	297

## *Limbă-Comunicare*

- Textul descriptiv

BUJOR NEDELCOVICI, 13 întrebări pentru Bujor Nedelcovici	299
	300

## *Limbă-Comunicare*

- Textul argumentativ

CRISTIAN POPESCU, <i>Familia Popescu</i>	301
LUCIAN BLAGA, <i>Hronicul și cântecul vârstelor</i>	302
ION CREANGĂ, <i>Amintiri din copilărie</i>	303
IOAN SLAVICI, <i>Mara</i>	305
ION LUCA CARAGIALE, <i>Tren de plăcere</i>	305
VALERIU CRISTEA, <i>După-amiaza de sâmbătă</i>	307
DUILIU ZAMFIRESCU, <i>Viata la țară</i>	309
MARIN SORESCU, <i>Matca</i>	310
EUGEN SIMION, <i>Fragmente critice (I). Mica zeitate</i>	313
	315

## **TEMA 5. CĂLATORIA ȘI AVENTURA**

ION NECULCE, <i>O samă de cuvinte</i>	317
MIHAIL SADOVEANU, <i>Hanu Ancuței</i>	320
Negustor lipscan	324
Orb sărac	326
VASILE ALECSANDRI, <i>Balta-Albă</i>	328
CONSTANTINOS KAVAFIS, <i>Ithaca</i>	332
MIHAIL SADOVEANU, <i>Frații Jderi</i>	336
LIVIU REBREANU, <i>Metropole. Paris 1927</i>	338
Jurnal	344
NICOLAE MANOLESCU, <i>Marea ca factor spiritual</i>	346
OCTAVIAN PALER, <i>Deșertul pentru totdeauna</i>	347
ORSON SCOTT CARD, <i>Jocul lui Ender</i>	349
	351

## **TEMA 6. LUMI FANTASTICE**

Fantasticul	356
VASILE VOICULESCU, <i>Loștrîța</i>	357
Ultimul Berevol	364
ION LUCA CARAGIALE, <i>La hanul lui Mânjoală</i>	367
ION LUCA CARAGIALE, <i>La conac</i>	370
ION BUDAI-DELEANU, <i>Țiganlada</i>	371
Albina și ariciul, munții	375
SIMONA POPESCU, <i>Cartea de bucate</i>	377
NICOLAE MANOLESCU, <i>Camera fantastică</i>	380



MIRCEA ELIADE, <i>Domnișoara Christina</i> .....	382
MIRCEA ELIADE, <i>Les trois grâces</i> .....	391
GALA GALACTION, <i>Moara lui Călifar</i> .....	398
JORGE LUIS BORGES, <i>Vrăjitorul amănat</i> .....	402
SIGMUND FREUD, <i>Interpretarea viselor</i> .....	404
CARL GUSTAV JUNG, <i>Despre natura viselor</i> .....	404
ION HELIADE-RĂDULESCU, <i>Visul</i> .....	405
MIHAI EMINESCU, <i>Vis</i> .....	405
G. CĂLINESCU, <i>Enigma Otiliei</i> .....	405
PETRE ISPIRESCU, <i>Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte</i> .....	406
OV. S. CROHMĂLNICEANU, <i>Roadele unei diplomații chibzuite</i> .....	416
MICHAEL ENDE, <i>Povestea fără sfârșit</i> .....	420
ANDREI CODRESCU, <i>Mesia</i> .....	423
LEONID DIMOV, <i>Poemul odăilor</i> .....	426
THÉOPHILE GAUTIER, <i>Ibricul de cafea</i> .....	429
STANISLAW LEM, <i>Ciberiada</i> .....	431
FLORIN MANOLESCU, <i>Condiția literaturii SF</i> .....	433
<b>TEMA 7. CONFRUNTĂRI ETICE ȘI CIVICE</b> .....	438
MIRCEA DINESCU, <i>Hau Hau</i> .....	439
<i>Crăciun</i> .....	442
ANDREI PLEȘU, <i>„Era mai bine înainte...”</i> .....	443
J. D. SALINGER, <i>De veghe în lanul de secară</i> .....	445
LUCIAN BLAGA, <i>Treți fețe</i> .....	447
LIVIU REBREANU, <i>Catastrofa</i> .....	449
<i>Itic Ștrul, dezertor</i> .....	451
ION LUCA CARAGIALE, <i>Telegrame</i> .....	455
JORGE LUIS BORGES, <i>Legendă</i> .....	459
CONSTANTIN NOICA, <i>Răspuns unui prieten îndepărtat</i> .....	460
N. STEINHARDT, <i>Jurnalul fericirii</i> .....	463
DIMITRIE CANTEMIR, <i>Istoria ieroglifică</i> .....	467
ESOP, <i>Pisica și Afrodita</i> .....	470
PAULO COELHO, <i>Lumea uniformă</i> .....	471
ION BUDAI-DELEANU, <i>Țiganiada</i> .....	472
CONSTANTIN NOICA, <i>Rugați-vă pentru fratele Alexandru</i> .....	472
ALEXANDRU PALEOLOGU, <i>Minunatele amintiri ale unui ambasador al golanilor</i> .....	473
N. STEINHARDT, <i>Jurnalul fericirii</i> .....	474
ION D. SÎRBU, <i>Jurnalul unui jurnalist fără jurnal</i> .....	474
MIRCEA ELIADE, <i>Memorii./ Noaptea de Sânziene</i> .....	477
IOAN SLAVICI, <i>Simțământul național</i> .....	479
<i>Moara cu noroc</i> .....	481
AUGUSTIN BUZURA, <i>Vocile nopții</i> .....	487
ANA BLANDIANA, <i>Pledoarie</i> .....	491
CICERO, <i>Catilinara I</i> .....	493
<b>TEMA 8. SCENE DIN VIAȚA DE IERI ȘI DE AZI</b> .....	495
Lumea de ieri, lumea de azi .....	495
NICOLAE FILIMON, <i>Ciocoii vechi și noi</i> .....	499
ION LUCA CARAGIALE, <i>Repausul dominical</i> .....	505



G. CĂLINESCU, <i>Cartea nunții</i> .....	506
ZOE CANTACUZINO, <i>Amintiri din ziua a șaptea</i> .....	508
LAURA VIȘAN, <i>De la Poiana Țapului la Skate Park</i> .....	510
ION LUCA CARAGIALE, <i>D-ale carnavalului</i> .....	511

#### **TEMA 9. PERSONALITĂȚI. EXEMPLE. MODELE** .....

GRIGORE URECHE, <i>Létopiseșul Țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viața domnilor carea scrie de la Dragoș vodă până la Aron vodă</i> .....	514
Portretul lui Ștefan cel Mare .....	515
MIHAIL SADOVEANU, <i>Frații Jderi</i> .....	519
BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA, <i>Apus de soare</i> .....	519
EUGEN SIMION, <i>Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian</i> .....	524
ION LUCA CARAGIALE, <i>În Nirvana</i> .....	525
DUMITRU STĂNILOAE, <i>Reflexii despre spiritualitatea poporului român</i> .....	529
AUGUSTIN BUZURA, <i>Fetele tăcerii</i> .....	530
ION BARBU, <i>Isarlâk</i> .....	532

#### **TEMA 10. ADOLESCENȚA** .....

Adolescența și literatura .....	533
MIRCEA ELIADE, <i>Romanul adolescentului miop</i> .....	534
Index de concepte operaționale .....	537
Dicționar .....	538
Bibliografie .....	549





**Gheorghe SOARE.** Profesor de limba și literatura română cu îndelungată experiență la catedră, în prezent inspector de specialitate la Inspectoratul Școlar Județean Argeș. Născut la 10 februarie 1948, în comuna Bradu, județul Argeș. Studii de filologie și de limba și literatura română

la Institutul Pedagogic din Pitești și la Universitatea din București, în perioada 1965-1972. Inspector școlar și inspector școlar general adjunct în județul Argeș în perioada 1976-1983. Eseuri și studii critice despre M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă, V. Alecsandri, L. Blaga, G. Topîrceanu, M. Preda, Șt. Bănulescu, M. Eliade, J. L. Borges, M. Sorescu, Al. Ivasiuc.

Volume publicate în colaborare, cu orientare literară și metodică: „**Literatura română. Ghidul candidatului la examenul de admitere în liceu**”, Editura Corint, București, 1996, „**Literatura română pentru examenul de capacitate**”, Editura Petron, București, 1998, „**Literatura română pentru examenul de bacalaureat și pentru admiterea în învățământul superior**”, Editura Carminis, Pitești, 2001, „**Limba și literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru manualele alternative**”, Editura Carminis, 2002, „**Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative**”, Editura Carminis, 2002, „**Limba și literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative**”, Editura Carminis, 2003, „**Limba și literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat**”, Editura Carminis, 2004.



**Hadrian SOARE.**

Profesor de limba și literatura română la Colegiul Național „Zinca Golescu” din Pitești. Născut la 28 martie 1970, în Câmpulung-Muscel. Absolvent al

Facultății de Chimie de la Universitatea din București, în 1993, și al Facultății de Litere de la Universitatea din Pitești, în 1998. Debut literar în anul 2000, la Editura Paralela 45, cu romanul „**Triumful lui Ares**”. A publicat studii de istorie și de critică literară în reviste de cultură. În colaborare cu Gheorghe Soare, a publicat lucrările: „**Literatura română pentru examenul de bacalaureat și pentru admiterea în învățământul superior**”, Editura Carminis, Pitești, 2001, „**Limba și literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru manualele alternative**”, Editura Carminis, 2002, „**Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative**”, Editura Carminis, 2002, „**Limba și literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative**”, Editura Carminis, 2003, „**Limba și literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat**”, Editura Carminis, 2004.

Trăim într-o lume în mișcare permanentă, în care teoria informației și mijloacele tehnice modifică substanțial sistemele de referință și de reprezentare a relațiilor umane, creând noi forme de exprimare, de comunicare. Textul, cunoscut la obiectul limba și literatura română îndeosebi ca text literar, nu-și diminuează, cum s-ar părea, importanța, ca simbol desuet al unei lumi revolute, ci își extinde sferele de reprezentare, împlinind, în mod neașteptat, căutări filozofice și literare mai vechi, dar de mare îndrăzneală vizionară. Textul, inclusiv textul literar, devine, în lumea modernă, conceptul acaparator, integrator, definitoriu pentru semnele prin care acesta se proiectează într-un nou spațiu referențial, puternic informatizat, aflat într-o surprinzătoare dinamică. Lumea ca text, iată uluitoarea formulă asociativă pe care o propun noile modalități de reprezentare a teoriei informației, părănd să acrediteze, într-o neașteptată reconsiderare, primordiala afirmație „La început a fost Cuvântul”. Textul ca lume și lumea ca text reprezintă noua formulă de existență umană în condițiile globalizării și ale comunicării generalizate prin mijloacele sofisticate ale tehnicii moderne, îndeosebi prin Internet. Este ceea ce încearcă să demonstreze cartea de față, având ca punct de referință noile manuale opționale pentru prima clasă de liceu, ce pot deveni, în practica didactică, o amplă carte a universurilor deschise.

ISBN 973-7826-47-7



9 789737 826473